3732

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

ACHTER JAHRGANG 1911/1912

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN

246
V.8

INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

I. Größere Abhandlungen
II. Berichte über Ausstellungen
III. Kleinere Aufsätze
IV. Von Kunstausstellungen, Sammlungen, Kunstvereinen
V. Künstler-Wettbewerbe
VI. Mitteilungen über sonstiges Kunstschaffen
VII. Personalnotizen
VIII. Besprochene Bücher
IX. Verschiedenes

B. REPRODUKTIONEN

I. Kunstbeilagen
II. Abbildungen im Text

(Die Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen sind am Schlusse aufgeführt)

Nachbildung der enthaltenen Kunstwerke ist nicht gestattet

Daprato Art Library

INHALT DES ACHTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

Seite

Bens, H., Studiennotizen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten ... 208
Blum-Erhard, A., Bilder aus Siena ... 121
Damrich, Dr., Zur Geschichte der Heiligenattribute 65
Dombart, Theodor, Das Doppelkreuz ... 199
— St. Georgskirchlein in Milbertshofen ... 79
Doering-Dachau, Dr. O., Balthasar Schmitt ... 33
— Georg Busch. Zum 50. Geburtstag des Künstlers 145
— Neues über ein Tiroler Altarwerk des 15. Jahrhunderts ... 301
Frankemölle, Wenzel, Theo Molkenboer ... 116
Gietmann, G., S. J., Die Kunst der Katakomben, erneuert zu Valkenburg in Holland ... 246
Halm, Dr. Ph. M., Xaver Dietrich ... 130
Hoffmann, Dr. Richard, Richard Berndl ... 261
Huppertz, Andreas, Alfred Lüdke ... 87
Knackfuß, P. Lucas, Louis Feldmann ... 321
Levering, Gustav, Das Schloß in Bruchsal ... 229
Mader, Felix, Zwei Kruzifixbilder von Loy Hering 181
— Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch ... 216
Meëus, Em., Prof., Ernst Wante ... 14
Naegele, Dr. Anton, Die »drei elenden Heiligen« 249, 278, 309
Nockher, Ferdinand, Illustration oder Buchschmuck 108
Schmidkunz, Dr. Hans, Hermann Schaper ... 297
Staudhamer, S., Jozef Janssens ... 1
Steffen, Hugo, Über Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude ... 18, 72
— Drei Baumeister der mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts ... 184
— Die Weiterentwicklung des Eisenbetons im Kirchenbau ... 314
Verkade, P. Willibrord, Malerbrief II ... 97
Vier Kirchenerweiterungen und Anbauten ... 205

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung. Von Oscar Gehrig ... 291
Berlin, Holländer in Berlin. Von Dr. Hans Schmidkunz 28
— Große Berliner Kunstausstellung 1911. Von Dr. Hans Schmidkunz ... 56
— Ausstellung der Berliner Secession. Von Dr. Hans Schmidkunz ... 41 u. 52
Berliner Kunstbrief. Von Dr. Hans Schmidkunz 93, 28, 34
Düsseldorf, Ausstellung der Vereinigung für christliche Kunst. Von Dr. Karl Bone ... 25
— Ausstellung Ernst Isselmann. Von Dr. G. E. Lüthgen 31
München, Christliche Kunst im Münchener Glaspalast 1911 ... 92
— Die Winterausstellung der Secession. Von Franz Wolter ... 139
— Die Frühjahrausstellung der Münchener Secession 1912. Von Oscar Gehrig ... 223
— Die Sommerausstellung der Münchener Secession 1912. Von Oscar Gehrig ... 57
Rom, Ausstellungen in Rom. Von Dr. O. Doering-Dachau ... 5, 9
Stuttgart, Ausstellung kirchlicher Kunst. Von Dr. O. Doering-Dachau ... 7
Wien, Wiener Herbstausstellungen. Von Richard Riedl 162
— Wiener Ausstellungen. Von Richard Riedl ... 342

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Bartmann, Dr. P., Neue Kirche in Nordhorn ... 1
— Ein moderner Kirchturm ... 57
Doering, Dr. O., Die Denkmalpflege und Heimatschutztagung in Salzburg 1911 ... 17
Geys, Marie, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik ... 214
Halm, Dr. Philipp Maria, Neuere Krippenkunst ... 11
Harter, Josef, Ein altes Glasgemälde ... 41
Herbert, M., Das Christushaupt ... 133
— Julius II. (Gedicht) ... 26
— Michelangelo (Gedicht) ... 26
— Michelangelo und Rembrandt (Gedicht) ... 222
Hoffmann, Dr. Richard, Berthold Riehl ... 227
Holland, H., Johannes Burger, Kupferstecher ... 290
Huppertz, Andreas, Edelmetallarbeiten ... 141
Levering, Gustav, Der Kruzifixus in der Hofkirche zu Heilsbronn ... 105
Mankowski, H., Mittelalterliche Paramente in der Marienkirche zu Danzig ... 1
Riedl, Richard, Aus österreichisch-ungarischen Kunstwerkstätten ... 20
— Begründung eines Bundes österr. Künstler in Wien 296
Schmidt, F., Eine gestickte Kasel aus dem Mittelalter ... 84
Staudhamer, S., Zum Kapitel: Entwendungen ... 338
Thurnhofer, Franz Xaver, Neue Glasgemälde von A. Pacher ... 27
— Die neue katholiches Pfarrkirche in Pfraunfeld ... 50
Wais, Josef, Der Weg zur Verschönerung des Friedhofsbildes ... 26
— Der Wirtshausschild ... 20
— Die neuen Glasgemälde der St. Maximilianskirche zu München ... 258
— Die Visitenkarte ... 64

Altaraufsatz für die St. Johanniskirche in Freising . 31
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ... 25
Vortragskursus über kirchliche Kunst in Düsseldorf 49

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

Amsterdam, Internationale Kunstausstellung ... 32
Aussig, Deutsch-böhmische Gemäldegalerie ... 51
Baden-Baden, Ständige Kunstausstellung. Von Dr. E. Vischer ... 44
Barmen, Kunstverein ... 43
Brüssel, Internationale Ausstellung für religiöse Kunst 260
Düsseldorf, Ausstellung Isselmann. Von Dr. G. E. Lüthgen ... 31
— Kursus von Vorträgen über kirchliche Kunst für den katholischen Klerus ... 295
— Neue Künstlervereinigung »Die Friedfertigen« 54
— Neue Kunstakademie. Von Dr. Karl Bone ... 36
Karlsruhe, Gedächtnisausstellung. Von Oskar Gehrig 13
— Gesamtausstellung Karlsruher Künstler. Von Oskar Gehrig ... 13
— Kunstverein. Von Dr. E. Vischer ... 143
Köln, Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler ... 46
— Ankauf von Bildern Leibls ... 23
— Christlicher Kunstverein ... 60
Leipzig, Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik ... 59, 60
München, Bayrische Gewerbeschau 1912 ... 31, 43, 44
— Die historischen Abteilungen auf der Bayrischen Gewerbeschau 1912 ... 44
— Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V. ... 25, 161, 227
— Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ... 319

Seite

München, Altar-Ausstellung in der Gesellschaft für christliche Kunst ... 178
— Ausstellung christlicher Kunstwerke ... 60
— Historisches Stadtmuseum ... 54
— Internationale Kunstausstellung 1913 im Kgl. Glaspalast ... 32
— III. Juryfreie Kunstausstellung ... 44
— Juryfreie Kunstausstellungen 1912—1913 ... 55
— Kunstverein ... 296
— Ausstellung der Gruppe der »Achtundvierzig« im Kunstverein ... 295
— Maillinger-Sammlung ... 296
— Nationalmuseum ... 23
— Schenkung an die Neue Pinakothek ... 45
— Ausstellung von Schülerarbeiten in der Akademie der bildenden Künste ... 58
— Eröffnung der Kunstausstellung der Secession . 260
— Winterausstellung der Secession ... 23
Paderborn, Diözesanmuseum ... 295
Rom, Internationale Ausstellung ... 22
Steyr, Heimatschutz-Ausstellung ... 59
Stuttgart, Große Kunstausstellung 1913. Von Dr. E. Vischer ... 43
Wien, Ausstellung für kirchliche Kunst ... 23 u. 58
— 37. Jahresausstellung im Künstlerhause. Von Karl Hartmann ... 260
— Prämiierung im Wiener Künstlerhause. Von Karl Hartmann ... 260
— Jubiläumspreis der Künstlergenossenschaft. Von Rich. Riehl ... 45

Gemälde-Galerie von Nemes ... 56
Vom kunsthistorischen Apparat der k. k. Universität in Wien ... 96

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

Bayreuth, Konkurrenz für ein Brunnendenkmal ... 22
Berlin, Wettbewerb für Innenplakate ... 55
Bonn ... 177, 43
Dresden ... 58
Leipzig, Plakat-Preisausschreiben ... 59
München, Wettbewerb der Bayrischen Gewerbeschau 1912 ... 177
Nürnberg ... 32, 30
Salz ... 30
Straßburg ... 60
Turin ... 296
Uerdingen, Ergebnis eines Wettbewerbes ... 2
Viersen ... 13, 23, 105

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Aichele, Paul, Bildh. ... 7
Albrecht, Josef, M. ... 43, 296
Albrechtskirchinger, Josef, M. ... 36
Angermair, Jakob ... 22
Bockhorni, Hans, Glm. ... 23
Bouché, C. de, Hofglm. ... 2, 59
Bradl, Jakob, Bildh. ... 23
Busch, Georg, Bildh. ... 7
Cauer, Ludwig, Bildh. ... 7
Dietrich, Xaver, M. ... 7
Egger-Lienz, M. ... 32
Ehrismann, Josef, M. ... 59
Feuerstein, Martin, M. ... 23
Fuchs, Franz, M. ... 12
Fuchs, Karl, Bildh. ... 55
Geiges, Fritz, M. ... 32
Georgi, W., M. ... 59
Grasegger, Georg, Bildh. ... 7
Harrach, Rudolf, Hofsilberarbeiter ... 32
Herbert, Eduard, Arch. ... 260
Hodler, Ferdinand, M. ... 54
Kacziány, Edmund von, M. ... 21
Kau, Georg, M. ... 23

Seite

Klemm, G. G., M. ... 296
Krahforst, M. ... 2
Kuolt, Karl, Bildh. ... 20
Kurz, Michael, Arch. ... 32
Kurz, Otho Orlando, Arch. ... 260
Lendenstreich, Valentin, Bildh. ... 55
Leyrer, Kosmas, Hofciseleur ... 22
Liebenwein, Maximilian, M. ... 33
Miller, Hans, Bildh. ... 260
Netzer, Hubert, Bildh. ... 2
Pacher, Augustin, M. ... 23, 27
Rank, Franz, Arch. ... 260
Reiter, M. ... 260
Romeis, Leonhard, Arch. ... 37
Rummel, Hans, Arch. ... 2
Sauer, W., Bildh. ... 59
Schiestl, Heinz, Bildh. ... 55
Schiestl, Matthäus, M. ... 55
Schmitt, Balthasar, Bildh. ... 7
Schmitt, Heinrich, Bildh. ... 43
Scholz, Heinrich, Bildh. ... 20
Schumacher, Philipp, M. ... 43
Schurr, Hans, Arch. ... 260
Seib, Wilhelm, Bildh. ... 20
Seitz, Josef, Goldschmied ... 44
Thoma, Hans, M. ... 45, 54, 59
Thoma, Leonhard, M. ... 32
Winker, Christian, Bildh. ... 22
Winkler, Georg, M. ... 296
Witte, Bernard, Ciseleur ... 2

VII. PERSONALNOTIZEN

Becker-Gundahl, Professor ... 32
Blaser, Jakob, Bildhauer ... 2
Bouché, Karl de, Hofglasmaler ... 32
Busch, Georg, Professor ... 33
Dasio, Ludwig, Bildhauer ... 32
Egger-Lienz, Albin, Professor ... 32
Eichfeld, Professor ... 51
Faßnacht, Jos. ... 60
Hanrieder, Maximilian, Stadtpfr. ... 60
Hauberrißer, Georg von, Professor ... 23
Haunold, Karl, Maler † ... 2
Iles, Anton, Maler † ... 2
Israëls, Josef, Maler † ... 2
Lefèbvre, Jules, Maler † ... 44
Manzel, L., Professor ... 54
Miller, Ferdinand Frhr. von, Reichsrat ... 295
Niemann, Georg, Architekt † ... 36
Schiestl, Matthäus, Maler ... 32
Tadema, Lawrence Alma, Maler † ... 55
Teles, Eduard, Bildhauer ... 31
Volz, Hermann, Bildhauer ... 54
Wallisch, Georg, Bildhauer ... 59
Wallot, Paul, Professor † ... 59
Welti, Albert, Maler † ... 295

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Baum, Julius, Romanische Baukunst in Frankreich. Von ... 24
Beissel, Stephan, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert ... 55
— Der Reliquienschrein des hl. Quirinus zu Neuß 55
Berühmte Kunststätten, Bd. 46: Schuhmann, P., Dresden, Bd. 47: Bergner, H., Naumburg und Merseburg, Bd. 48: Schleinitz, O. von, Trier ... 48
Braun, Joseph, S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten ... 37
Capelle, W., Deutsche Charakterköpfe II: Zucker, M., Albrecht Dürer in seinen Briefen ... 39
Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum ... 3
Doering, Dr. Oskar, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle ... 39
Dreger, Moriz, Josef Führich ... 48

Seite

Dürer, Albrecht, Gott und Welt ... 39
Freiburger Münsterblätter ... 4
Ganz, Paul, Hans Holbein d. J. ... 56
Geigenberger, August, Märchenbuch ... 48
Gregorovius, Ferdinand, Die Grabdenkmäler der Päpste ... 14
Hager, Dr. Georg, Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege ... 2
Henner, Dr. Th., Altfränkische Bilder 1912 ... 40
Herzig, R., Der Dom zu Hildesheim und seine Kunstschätze ... 38
Justi, Ludwig, Geschichte der Kunst ... 8
Kende-Ehrenstein, A., Das Miniatur-Porträt ... 4
Kleinschmidt, Beda, Sankt Franziskus von Assissi in Kunst und Legende ... 47
Knapp, Fritz, Andrea Mantegna ... 3
Kunst und Kunsthandwerk ... 32
Kunst dem Volke, die, Nr. 7: Holland, H., Moritz von Schwind ... 23
Kunst dem Volke, die, Nr. 6: Josef Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst ... 31
Künzle, P. Dr. M., Ethik und Ästhetik ... 179
Meister der Farbe, VIII. Jahrgang ... 37
Meister der Graphik, Bd. I: Nasse, H., Jacques Callot ... 4
Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1911. I. Halbband ... 40
Muther, Richard, Geschichte der Malerei ... 46
Orientalisches Archiv ... 56
Peltzer, Alfred, Albrecht Dürers Unterweisung der Messung ... 39
Philippi, Dr. A., Die großen Maler in Wort und Farbe ... 38
Pionier ... 12, 228, 8, 14, 24, 40, 344
Ponten, Josef, Alfred Rethel ... 56
Reil, Johannes, Die altchristlichen Bilderzyklen des Lebens Jesu ... 24
Sauerlandt, Max, Deutsche Plastik des Mittelalters ... 3
Schlecht, Dr. Josef, Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1912 ... 24
Schmid, Dr. Andreas, Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit ... 4
Schmid, Dr. Ulrich, Walhalla ... 180
Schönewolf, Otto, Die Darstellung der Auferstehung Christi ... 14

Seite

Schottmüller, Dr. Frida, Fra Angelico da Fiesole ... 56
Solmi, Edm., Leonardo da Vinci ... 48
Steinle, Alfons M. von, Edward von Steinle ... 7
Sybel, Ludwig von, Christliche Antike. II. Band ... 47
Vitzthum, Dr. Gg. Graf, Christliche Kunst im Bilde ... 32
Waal, Anton de, Der Rompilger ... 38
Weese, Artur, München, Eine Anregung zum Sehen ... 60
Woerndle, H. von, Verzeichnis der Werke Josef Führichs ... 48

IX. VERSCHIEDENES

Berichtigung ... 178
Berlin, Der Roland von Berlin ... 23
Eine neue Serie religiöser Postkarten ... 44
Enns, Restaurierung der Stadtpfarrkirche ... 12
Erfurter Dom, Renovierung ... 45
Erwiderung ... 37
Grabdenkmal der Familie Wadere ... 12
Jubiläum von Professor Gg. Busch ... 33
Karlsruhe, Großherzog Friedrich-Denkmal ... 12
Köln, Kunstgewerbeschule ... 59
Kongreß für Kunstgeschichte ... 60
Kremsmünster, Restaurierung der Stiftskirchtürme ... 13
Kunstliteratur ... 37
München, Die »Reiche« Kapelle ... 295
— Hochherzige Weihnachtsspende ... 32
— Neuer Zierbrunnen im Prunkhof des neuen Rathauses ... 43
— Neue Schenkungen des Kommerzienrates Schmederer an das Nationalmuseum ... 23
Notiz ... 296
Steyr, Restaurierung der Stadtpfarrkirche ... 23
Stiftung S. K. H. des Prinzregenten Luitpold für das Bergkirchlein bei Berchtesgaden ... 12
Stipendienverleihung ... 59
Versteigerung der Galerie Weber ... 45
Vinci, Lionardo da, »Mona Lisa« ... 2
Wien, Jubiläumspreis der Künstlergenossenschaft ... 45
Zu unsern Bildern ... 33, 228, 53, 59
Zur Krippenkunst ... 22
Zur Wirksamkeit der deutschen Kunstvereine ... 31
Zwei Fragen ... 120

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Beckert, Paul, St. Elisabeth ... XXIII
Berndl, Richard, Mausoleum Andrassy ... XX
— Katholischer Kirchenraum ... XXII
— *u. Klemm*, Restaur. Stadtpfarrkirche Aichach XXI
Busch, Georg, Grabmalfigur Bischof Haffner XI
— Der verlorene Sohn ... XII
— Der Friede ... XIII
Dietrich, Xaver, Huldigung elsäss. Landleute vor der Madonna ... X
Dite, Emanuel, Pietà ... XIV
Frische, R., St. Notburga ... XXIV
Gebhardt, Eduard von, Christus treibt die Händler aus dem Tempel ... XV
Glötzle, Ludwig, Golgatha ... IX
Janssens, Josef, Kreuzabnahme ... II
Kunz, Fritz, Herz Jesu ... XVIII
Lüdke, Alfred, »Du bist Orplid, mein Land!« VI
— Frühling ... VII
Schmitt, Balthasar, Crucifixus ... IV
— Kreuzabnahme ... V
Tiepolo, G. B., Anbetung der hl. drei Könige VIII
Turner, J. M. William, Sonnenaufgang ... XVII
Wante, Ernst, Der Weg nach Golgatha ... I
— Einzug Jesu in Jerusalem ... III
— Der Monat Mai ... XVI
Rokokosaal im Schlosse zu Bruchsal ... XIX

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Bauer, Karl Johann, Edelmetallarbeiten 142, 143, 144
Berndl, Richard, Familiengrab Wadere ... 73
— Sarkophag ... 261
— Mausoleum Andrassy (Grundriß) ... 262
— Mausoleum Andrassy (Gesamtansicht) 263
— Mausoleum Andrassy (Kapitelle) ... 264
— Mausoleum Andrassy (Eingangstüre) ... 265
— Mausoleum Andrassy (Altar) ... 266
— Marienaltar ... 267
— Lüster der Marienkapelle der Pfarrkirche Aichach ... 268
— Stadtpfarrkirche Aichach (Restaurierung) ... 269
— Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche Aichach 270
— Marienaltar der Stadtpfarrkirche Aichach ... 271
— Pietà-Altar der Stadtpfarrkirche Aichach ... 272

Seite

Berndl, Richard, Josephs-Altar der Stadtpfarrkirche Aichach ... 273
— Fassade des Hôtel „Union" in München 274
— Großer Saal des Hôtel „Union" in München ... 275
— Mozarthaus in Salzburg (Außenansicht) 276
— Mozarthaus in Salzburg (Konzertsaal) 277
— Hof vor Kirche und Pfarrhaus in Memmingen ... 278
— Projekt für eine katholische Kirche in Uerdingen ... 279
— Entwurf für eine katholische Kirche in Memmingen ... 279
— Kirchenprojekt Starnberg ... 280
— Kirchenerweiterung Günzelhofen ... 281
— Ofengitter ... 282
— Kamingitter ... 282
— Katholischer Betsaal ... 283
— Kapelle auf dem Monte Serrate in Santos 284

Seite

Berndl, Richard, Gesamtansicht der kath. Universität und des Klosters São Bento 285
— Ansicht der Universität São Bento in São Paulo mit dem astronomischen Beobachtungsturm ... 286
— Abteikirche São Bento in São Paulo 287
— Kirchenportal ... 288
— Füllung ... 288
— Kircheninneres ... 289
— Grabmal Brunhuber ... 290
— Grabmal Schreiber ... 291
— Grabkapelle Held ... 292
— Wohnhaus Dr. Huber in Kempten ... 293
— Landhaus Dr. von Schmölz ... 293
— Speisezimmer ... 294
— Empfangsraum ... 294
— Büfett im Speisezimmer ... 295
— Arbeitszimmer ... 296
Blum, Hans, Motiv aus Siena ... 26

Seite

Blum, Hans, Osservanza bei Siena . . 27
Bradl, Jak., Kreuzaltar 270
— Marienaltar 271
— Josefsaltar 273
Burnand, Eugène, Rückkehr des verlorenen Sohnes 83
Busch, Georg, Das Jüngste Gericht . . 145
— Betendes Mädchen 146
— Marienaltar 147
— Der Schreihals 148
— Des Künstlers Erstgeborener 149
— Der hl. Antonius von Padua 150
— Benedicite 151
— Herkulesbrunnen 152
— St. Georg 153
— hl. Monika und Augustinus 154
— Petrus Canisius 155
— Caritas 156
— P. Dall' Oglio 157
— Hroznata vor Papst Cölestin III. . . 158
— Hroznatas Tod 158
— St. Georg 159
— Familienglück 160
— Wohlstand 160
— Friedensdenkmal in Groß-Steinheim . 161
— Studienköpfe 162
— Martin Greif 163
— Emilie von Ringseis 164
— hl. Hubertus 165
— Rachel beweint ihre Kinder 166
— Es ist vollbracht! 167
— Philipp Neri und Felix von Cantalice 168
— Caritas 169
— Bischof Valentin von Riedel 170
— Weltenrichter 171
— Bischof Ignatius von Senestrey . . . 172
— Christus der Vergelter 173
— Freiherrl. von Hertlingsches Familiengrab 174
— Pietà 175
— Relief vom Matth. Müller-Grabdenkmal in Eltville 176
— Grabdenkmal 177
— II. und VI. Station vom Kreuzweg für Ludwigshafen 178
— Porträtbüste 178
— XII. Kreuzwegstation 179
— hl. Bonifatius 180
Diemke, Albert, St. Michael 226
— Isaias 227
Dietrich, Xav., Kuppelmalerei 121, 124, 126, 127
— Die vier Kirchenväter 122
— Leben des hl. Nikolaus 123
— Der hl. Nikolaus 125
— Bischof (Studie) 128, 132
— Studienkopf 129
— Studie zur Madonna 130
— Kinderstudien 131
— Mönche (Studie) 133
— Schmachtender (Studie) 134
— Verschmachtender (Studie) 135
— Prophet (Studie) 136
— St. Ambrosius (Studie) 137
— Dorfstraße 138
— Aktstudie 139
— Parkeingang 140
— Studienkopf 141
— Parkpartie 29
Dite, Emanuel, Pietà 40
Dücker, Fritz, Exlibris 44, 45
Faßnacht, Josef, Kreuzigungsgruppe . . 67
Faulhaber, Hans, Krankenhausportal . . 307
— Quellplatz 311
Feldmann, Louis, Jesus der Kinderfreund 321
— Damenbildnis 322, 323
— Studienkopf 324, 330, 334, 336
— Madonna 325
— Familienbildnis 326
— Auffindung des hl. Kreuzes 327
— Cruzifixus 328
— Stigmatisation des hl. Franziskus . . 329
— Herz Jesu 331
— IV. Kreuzwegstation 332
— V. Kreuzwegstation 333
— VI. Station, »Jesus und Veronika« . . 335
— XIV. Station, Grablegung Christi . . 337
— Christus am Ölberg 339
— IX. Kreuzwegstation 340
— XI. Kreuzwegstation 341
— XII. Kreuzwegstation 343
Frohnsbeck, Franz, Kronleuchter für die Kirche in Aufkirchen 69
— Anhängsel am Kronleuchter für die Kirche in Aufkirchen 70
— Oberer Teil des Kronleuchters für die Kirche in Aufkirchen 71
Fuchs, Franz, St. Josef 185
Führich, Jos. Ritter von, Die hl. Weihnacht 98
— Die hl. drei Könige bei Herodes . . 99
Gehrig, Oskar, Professor Berthold Riehl 228
Gradl, Krankenhausportal 308

Seite

Gradl, Quellplatz 310
Grünhut, Josef, Grabdenkmal 110
Hansen, J., Darstellung im Tempel . . 224
Hering, Loy, Kruzifixus in der Franziskanerkirche zu Schwaz 182
— Kruzifixus in der Kapelle zur schmerzhaften Muttergottes bei St. Georg in Augsburg 181
Hofstötter, Franz, St. Paulus 251
— Hl. Agnes 252
— Hl. Genoveva 252
— Hl. Theresia 253
— St. Johannes der Täufer 253
— Die sechs Schöpfungstage 254, 255, 256, 257, 258, 259
Hoser Franz, Madonna 65
Jagielski, M., Die kath. Liebfrauenkirche in Hamm 57
Janssens, Jozef, Madonna 1
— Tod des hl. Rochus 2
— Stifter 3
— Karsamstag 4
— Christus am Kreuz 5
— Der hl. Laurentius verteilt die Schätze der Kirche 6
— Tod des hl. Laurentius 6
— Das Jüngste Gericht 7
— Hl. Juliana 8
— Hl. Ludwig 8
— Hl. Augustin 8
— Hl. Johannes Ev. 8
— Porträt 9, 11, 13
— Des Künstlers Bruder 10
— Studie zur Veronika 12
— Studienkopf 14
Kazciány, Edmond von, Totentanzbild . 112
— Totentanzbild: Der Tod als Fremdling 113
— In Erwartung 114
Klemm, G. G., Stadtpfarrkirche Aichach 269, 270, 272, 273
Köpf, Josef, Knabenbüste 68
Kunz, Fritz, Stigmatisation des hl. Franziskus 115
Kuolt, Karl, Quellplatz 310
— Wirtshausschilder 19
Laurenty, Ernst, Krankenhausportal . . 306
Lorenzetti, A., Madonna 106
Lüdke, Alfred, Winterlandschaft bei Kochel 87
— Wilder Kaiser 88
— Wilder und zahmer Kaiser 89
— Weltfriede 89
— Wilder Kaiser bei Kössen in Tirol . 90
— Rothenstein a. d. Saale bei Jena . . 91
— Zahmer Kaiser bei Oberaudorf . . . 92
— Studie 93
— Oberaudorf 94
— Tatzelwurm 94
— Kampenwand 95
— Weiden 96
Mauch, Daniel, Schnitzaltar in Bieselbach 216, 217, 218, 220, 221
— Gruppe der hl. Sippe im bayer. Nationalmuseum 223
Molkenboer, Theo, Damenporträt . . . 116
— Herrenporträt 117
— Die zwölfte Kreuzwegstation . . . 118
— Doppelbildnis 118
— Porträt 119
— F. Brunetière 120
Negretti, Angelo, Krankenhausportal . . 309
— Quellplatz 311
— Grabfigur 312
— Porträt 313
— Krankenhausportal 314
— Ecce homo 315
Opsomer, Isidore, Prozession . . 188, 189
— Kalvaria im Schnee 190
— Predigt Jesu am See 191
Osterrieder, Sebastian, Weihnachtskrippe 10
Reich, Josef, Verspottung Christi . . . 183
Rudl, Sigmund, Madonna 186
— Kreuzigungsgruppe 187
Schaper, Hermann, Vom Oktogon des Aachener Münsters 297
— Apostel 298, 299
— Madonna 298
— Anbetende Hirten 300
Schmidt, Friedrich Freiherr von, Rathaus in Wien 193
— Weißgärberkirche in Wien 194
— Fünfhauskirche in Wien 195
Schmitt, Balthasar, Hl. Cäcilia . . 34, 35
— Madonna 36, 39, 40
— Marienaltar 37
— Die Apostel Thaddäus und Johannes 38
— Pietà 41
— Relief 42
— Grabdenkmal des Kardinals Hergenröther 43
— Der Knabe Jesu im Tempel 44
— Die hl. Familie 45
— Marienaltar 46

Seite

Schmitt, Balthasar, Hochaltar in Stein . 47
— St. Joseph 48
— Altar für Waldaschaff 49
— Jesus der Kinderfreund 50
— Jesus bei Martha und Maria 50
— Auferweckung 51
— Emaus 51
— V. Kreuzwegstation mit Karton . . . 52
— VII. Kreuzwegstation 53
— IX. Kreuzwegstation 54
— X. Kreuzwegstation mit Karton . . . 55
— Statuette 56
— Büste einer Dame 57
— Mädchenbüste 58
— Exzellenz von Zwehl 59
— Porträtbüste 60
— Prinzregentenmedaille 61
— Zwei Medaillen 61
— Brunnenmodell 62
— Schnitterin 63
— Petrusstudie 64
— Arztdenkmal 64
Schneider, J., Porträt 224, 225
Scholz, Heinrich, Madonna 100
— Pietà 108
— Der Gang nach Emaus 111
Seib, Wilhelm, Madonna 101
Steinicken & Lohr, Lüster 268
Stoß, Veit, Kruzifixus in der Hofkirche zu Heilsbronn 107
Teles, Eduard, Denkmal für Munkácsy 109
Tschohl, Max, Plakette 55
Unterpieringer, G., Ex libris 34, 35
Veneziano, Domenico, Junge Frau . . . 105
Wackerle, Pietà-Altar 272
Wadere, Heinrich, Familiengrab Wadere 73
— Grabmal Brunhuber 290
Wallner, Ferdinand, Krankenhausportal 306
Wante, Ernst, Die triumphierende Kirche 15
— Pilatus 16
— I. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus 17
— VI. Kreuzwegstation: Jesus und Veronika 19
— XI. Kreuzwegstation: Annagelung an das Kreuz 21
— Haupt Jesu 22
— Schmerzhafte Mutter 23
— Stultitia crucis 25
— Die Flucht nach Aegypten 27
— Die Messe des hl. Bonifatius 29
Wenig, Bernhard, Ex libris . . . 36, 37, 39
Winker, Christian, Weihnachtskrippe . 86

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.

Dombart, Theodor, Das Doppelkreuz 199, 200, 201, 204
— St. Georgskirchlein in Milbertshofen 80, 81
Doering, Dr. O., Neues über ein Tiroler Altarwerk des 15. Jahrhunderts 302, 303, 305
Entwürfe für einen Quellplatz . 310, 311, 54
Erzeugnisse der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 48
Geys, Marie, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik 214, 215
Gietmann, G., Die Kunst der Katakomben erneuert zu Valkenburg in Holland 247, 248
Harter, Josef, Ein altes Glasgemälde . . 42
Huppertz, Andreas, Edelmetallarbeiten 142, 143, 144
Levering, Gustav, Der Kruzifixus in der Hofkirche zu Heilsbronn 107
— Das Schloß in Bruchsal 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245
Mader, Felix, Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch . 216, 217, 218, 220, 221, 223
— Zwei Kruzifixbilder von Loy Hering 181, 182
Schmidt, F., Eine gestickte Kasel aus dem Mittelalter 84, 85
Steffen, Hugo, Ueber Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude . 30, 31, 74, 75, 76, 77, 78, 79
— Drei Baumeister der mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts 192, 192, 192, 193, 194, 195
— Die Weiterentwicklung des Eisenbetons im Kirchenbau und die dadurch bedingten neuen Architekturerscheinungen des Auslandes . . 316, 317, 318, 319
Thurnhofer, Franz X., Die neue kathol. Pfarrkirche in Pfraunfeld 50, 51
Verkade, P. Willibrord, Malerbrief II 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106
Vier Kirchenerweiterungen und Anbauten 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213

Ernst Wante

Gesellschaft für christliche Kunst, München

Der Weg nach Golgatha

JOZEF JANSSENS — MADONNA MIT HL. BENEDIKT UND SCHOLASTIKA

Votivbild, Altartriptychon mit Maredsous. Gemalt 1898. Text S. 4.

JOZEF JANSSENS

Es heißt vom Dichter, er werde geboren, nicht gemacht, ein Ausspruch, der ebenso auf den bildenden Künstler zutrifft. Anderseits pflegt man zu sagen, kein Gelehrter sei noch vom Himmel gefallen; und auch dieser Erfahrungssatz gilt von den bildenden Künstlern. Jede hervorragende Geistesleistung hat eben ein Zweifaches zur Voraussetzung: Die besondere Veranlagung zu einem Zweige der Wissenschaft oder Kunst und die rastlose Ausbildung dieser Naturgabe.

Wie es ferner für die Entwicklung eines keimfähigen Samenkornes nicht gleichgültig ist, ob es auf steinigen oder fruchtbaren Boden fällt, so ist es für die in einem Menschenkind schlummernde Begabung von größter und meistens entscheidender Bedeutung, in welchem Lebenskreis die geistige Entwicklung vor sich geht. Der Wille vermag zwar manchen schlimmen Einflüssen zu begegnen und Widerstände zu überwinden; aber nur zu leicht kommt die Harmonie der Seelenkräfte zu Schaden, wenn sich die Begabung erst den Boden erkämpfen muß, auf dem sie sich entwickeln kann.

Der junge Jozef Janssens hatte das Glück, nicht allein außerordentliche Anlagen für die Kunst zu besitzen, sondern auch unter Verhältnissen aufzuwachsen, die seine edlen menschlichen und künstlerischen Gaben anregten, stützten und weiterbildeten. Und er hat sich wie selten einer dieser hohen Gunst des Himmels würdig erwiesen. In einer warmherzig geschriebenen Broschüre über unseren Künstler, die wir in diesen Zeilen verwerten, sagt Eugen De Lepeleer[1]): »Ein fester und erleuchteter Glaube, Sinn für höhere Wissenschaft und Kunst, frommer Familiengeist, der ehrfürchtig das Erbe der Ahnen wahrt und vorsichtig der Unbesonnenheit und zügellosen Leidenschaft vorbeugt . . . ., jedoch Türen und Fenster weit genug offen hält, um alle Moderluft zu verhüten und neue frische Luft hereindringen zu lassen, das sind drei Hauptzüge der Familie, welcher Jozef Janssens am 29. Mai 1854 geboren wurde, drei Hauptzüge, die er mit dem Recht der Erstgeburt in ihrer vollen Lebendigkeit mitbekommen hat«. Sein Vater Theodor Janssens leitete die große Fabrik »Janssens & Decker« in St. Niklas. Er liebte die Kunst, namentlich die kirchliche, und zeichnete selbst; mit den angesehenen Malern Guffens und Swerts war er enge befreundet. Der junge Jozef begann seine Gymnasialstudien in seiner Vaterstadt und kam später in das Jesuitenkolleg zu Bergen. Im Jahre 1872 erhielt sein Vater den Besuch der Düsseldorfer Meister Franz Ittenbach und Carl Müller, die ihn nach Besichtigung der Zeichnungen seines Sohnes aufmunterten, denselben in der Malerei ausbilden zu lassen. Der kunstbegeisterte Jüngling freute sich zwar lebhaft über das Lob aus solchem Munde; doch gab er das humanistische Studium nicht

1) Eug. De Lepeleer, Jozef Janssens. Gent, A. Siffer.

JOZEF JANSSENS TOD DES HL. ROCHUS

Flügelbild eines Altar-Triptychons in der Willibrordus-Pfarrkirche zu Antwerpen

auf. Er legte ehrenvoll die Abiturientenprüfung ab und beteiligte sich hernach auf seines Vaters Wunsch an der Verwaltung der Fabrik. Seine freien Stunden widmete er der Kunst unter der Leitung von Swerts in Antwerpen. Als dieser nach Jahresfrist Direktor der Akademie in Prag geworden, ging Jozef Janssens im Oktober 1873 zu Ittenbach nach Düsseldorf. Ittenbach teilte Overbecks hohe Auffassung von dem Berufe des Künstlers, die dem edlen, weichen Gemüt seines Schülers so sympathisch war. Auch mit den anderen Vertretern der religiösen Kunst zu Düsseldorf verkehrte Janssens, namentlich mit Ernst Deger, der ihm den Rat ins Herz legte: »So oft Sie zu wählen haben zwischen prächtigerer Farbe und gefälligerer Form einerseits und frömmerer geistiger Empfindung anderseits, so zaudern Sie nicht: unterdrücken Sie den Drang des Malers, um der Gnade Gehör zu geben«. Sehr befruchtend wirkte auf Janssens auch sein Umgang mit Dr. Lingen, einem gelehrten Geistlichen, bei dem er wohnte.

Zu Ostern 1874 kehrte Janssens nach Hause zurück; im folgenden Jahre trat er in die Schule von Guffens zu Brüssel ein. An der dortigen Akademie hatte die neue Richtung, die aus Frankreich kam, großen Anklang gefunden. Der junge Akademiker setzte sich mit ihr ernstlich auseinander, ohne seine Unabhängigkeit preiszugeben. Im Herbst 1876 ging er nach Rom; hier nahm ihn auf Ittenbachs Empfehlung Ludwig Seitz als Schüler auf. Auch in Rom genoß er wieder das Glück eines allseitig fördernden Umgangs. Sein Aufenthalt fiel nämlich mit dem seines jüngeren Bruders zusammen, der an der Gregorianischen Universität daselbst seine theologischen Studien abschloß und später in den Benediktinerorden eintrat. Die Gespräche mit dem

feinsinnig veranlagten und hochbegabten Bruder, die gemeinschaftlichen Besichtigungen der Kunstschätze Roms und Italiens bahnten ihm die Wege in das Allerheiligste der christlichen Kunst. Über der geistigen Vertiefung verabsäumte Janssens aber die formale und technische Durchbildung keineswegs. In letzterer Beziehung kam ihm die enge Freundschaft mit dem bekannten Düsseldorfer Maler Franz Cremer sehr zustatten. Wiederholt besuchte er Monte Cassino, und dort lernte er den berühmten Gründer der Beuroner Schule, P. Desiderius Lenz, und dessen Freunde P. Gabriel Wueger und P. Lukas Steiner kennen, die eben mit der Ausmalung der Torretta beschäftigt waren. Doch blieben nach wie vor nächst Memling Giotto, Fra Angelico und die Florentiner vom Ausgang des 15. Jahrhunderts Janssens' Lieblinge.

Seinen Aufenthalt in Italien schloß Janssens im Spätsommer 1880 ab. Übrigens war er inzwischen wiederholt zu kürzerem Urlaub nach Hause gereist. Während eines solchen Aufenthalts in der Heimat porträtierte er 1887 seinen Freund, den Komponisten Edgar Tinel. Seit 1884 lebt der Künstler in Antwerpen. Von seinen frühesten Arbeiten erwähnen wir eine hl. Barbara, die schon in Düsseldorf entstand und im Besitz des hochwürdigen Herrn Ph. Jossens ist; dann die Madonna in Unterhaltung mit dem Christkind, aus dem ersten Jahre seines Aufenthalts in Rom. Hierauf entstanden Heiligenbilder für die Herz Jesu-Kapelle zu St. Niklas (Abb. S. 8), eine Verkündigung und Darstellung Mariä in einer Nebenkapelle der

JOZEF JANSSENS STIFTER

Flügel zum Altarwerk in Maredsous. Vgl. Abb. S. 1

JOZEF JANSSENS KARSAMSTAG

Photographieverlag Franz Hanfstaengl, München. Text unten

Jesuitenkirche zu Löwen, ferner eine hl. Godoleva für das Beguinenkloster in Gent. Aus dem Jahre 1886 stammen die Wandgemälde der Kirche zu Steele a. Ruhr (Abb. S. 6). In den Jahren 1890—1893 malte Janssens die Wandbilder in der St. Josephskirche zu Antwerpen[1]), das Bild »Karsamstag«, jetzt in Philadelphia, entstand 1894 (Abb. oben). Die Bilder für den Rochusaltar in der St. Willibrordskirche zu Antwerpen sind aus den Jahren 1897—1898. Dazu kommen aus der jüngsten Zeit das große Wandgemälde »Anbetung der Könige« in der Josephskirche zu Antwerpen und das Altar-Triptychon für die Abtei Maredsous mit den Bildnissen der Mitgründer[2]) (Abb. S. 1 und 3).

Heuer wurde der Zyklus der sieben Schmerzen Mariä für die Hauptkirche zu Antwerpen vollendet. Dieser geistreichen, tiefreligiösen und künstlerisch vornehmen Bilderreihe, welche die Gesellschaft für christliche Kunst zu einem Prachtwerk vereinigt in großen farbigen Blättern herausgibt, ist die farbige Sonderbeilage der vorliegenden Nummer, die Abb. S. 5 und das Einschaltbild nach S. 8 entnommen. Zwei hierher gehörige Kompositionen, die Flucht nach Ägypten und Lichtmeß, brachten wir im VI. u. VII. Jahrgang. Hier faßt Janssens all sein überragendes Können, seinen auserlesenen Geschmack, die reiche Skala der Empfindungen von der zartesten Lyrik und Elegie bis zu dramatischer Kraft zu einer Schöpfung zusammen, die der christlichen Kunst zu hoher Ehre gereicht.

Neben seinen kirchlichen Bildern malte Janssens noch zahlreiche Porträts hoher geistlicher und weltlicher Personen. Wir nennen die Bildnisse der Päpste Leos XIII. und Pius' X. (1904), des Mgr. Stillemans, Bischofs von Gent, des Ministers Helleputte, sowie des Bruders des Künstlers (Abb. S. 10).

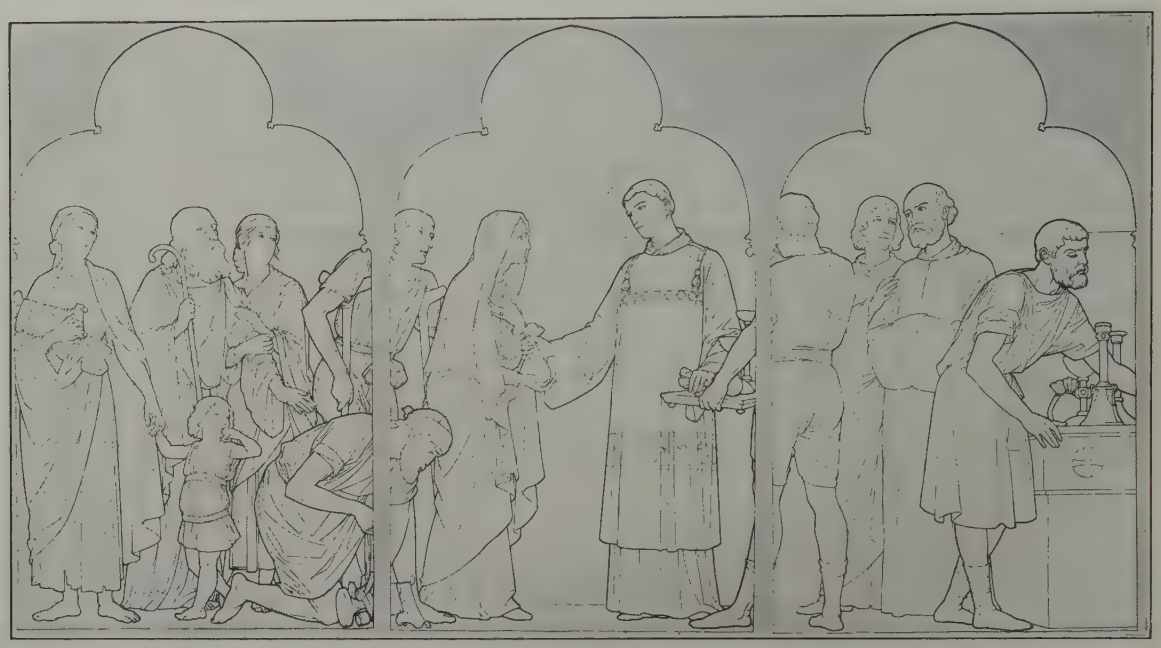
Janssens wurde 1904 zum Kommandeur des St. Silvesterordens ernannt; seit 1905 ist er Mitglied der Akademie zu Antwerpen und seit 1906 gehört er der Kgl. Kommission für Denkmäler an. Seine Geistesrichtung kommt zu schönstem Ausdruck in einem Vortrag, den er anäßlich der Ausstellung religiöser Kunst 1900

[1]) Eines derselben ist in der heurigen Jahresmappe (1911) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst abgebildet: Der hl. Joseph als Schutzpatron Belgiens (1892).

[2]) Das Mittelbild ist in der heurigen Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst reproduziert und wird bei der Ges. f. christl. Kunst farbig erscheinen.

Aus dem Zyklus der sieben Schmerzen Mariä in Antwerpen o o o o

JOZEF JANSSENS
CHRISTUS AM KREUZ



JOZEF JANSSENS — DER HL. LAURENTIUS VERTEILT DIE SCHÄTZE DER KIRCHE

Karton für ein Wandgemälde in der St. Laurentius-Pfarrkirche zu Steele a. Ruhr. 1886. Text S. 4

zu Brüssel verlas.[1]) »Die Werke eines gläubigen Künstlers«, sagt er, »werden den Gefühlen des Glaubens entspringen und als solche eine Huldigung vor der Gottheit darstellen. Aber seine Arbeit kann ein wahres Gebet werden, ein Akt der Anbetung, der Dankbarkeit und der Betrachtung, fähig, die Blicke auf das christliche Ideal zu lenken, und das ist die Mission der christlichen Kunst.« Eine Anschauung die denjenigen ehrt, der sie ausgesprochen, und von denen zu beherzigen ist, die sich an die Darstellung religiöser Gegenstände heranwagen!

S Staudhamer

[1]) Nos luttes et nos espérances. Veröffentlicht in Durendal, revue catholique d'Art et de Litterature, 1900. Bruxelles, librairie spéciale des Beaux Arts.

JOZEF JANSSENS — TOD DES HL. LAURENTIUS

Karton für ein Wandgemälde in der St. Laurentius-Pfarrkirche zu Steele a. Ruhr. 1886. Text S. 4

JOZEF JANSSENS DAS JÜNGSTE GERICHT
Wandbild in der St. Josephs-Pfarrkirche zu Antwerpen. 1893

DIE AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNST IN STUTTGART

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Anfang August ist im Kgl. Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart eine Ausstellung kirchlicher Kunst eröffnet worden. Sie gliedert sich in eine Abteilung älterer und eine neuerer Gegenstände. Dazu kommt eine dritte Abteilung, die der Architektur dient. Die beiden zuerst genannten Gruppen konzentrieren sich, wie es ja schon durch die Eigenart des die Ausstellung veranstaltenden Institutes gegeben ist, ganz auf die Leistungen der angewandten Kunst, schalten also Malerei und Plastik größtenteils aus. Der Zweck des Unternehmens ist zu zeigen, was alte und neue kirchliche Kunst geleistet haben und leisten; beide miteinander zu vergleichen und festzustellen, inwieweit die Werke der Vorzeit geeignet sind, auf die der Gegenwart formal und technisch anregend und vorbildlich zu wirken. Bei der Notwendigkeit, gerade im kirchlichen Leben der Tradition treu zu bleiben, ist die Beantwortung der letzteren Frage von größter Wichtigkeit. Soll sie aber befriedigend ausfallen, so muß der zum Glück in seiner Bedeutung neuerdings wieder begriffene Gedanke darin zur Geltung kommen, daß es sich beim Schaffen aller maßgeblichen Kunstepochen niemals ums Nachahmen ge-

JOZEF JANSSENS — DIE HEILIGEN JULIANA, LUDWIG, AUGUSTIN UND JOHANNES EV.
Kartons für Wandbilder einer Herz Jesu-Kapelle zu St. Nicolas. 1884

handelt hat, sondern um selbständiges, aus dem Geiste der Epochen heraus empfundenes und geübtes Nacheifern.

Man sollte für diesen Satz, der noch gar nicht so alt ist, und der doch für jeden, der die Bedingungen und damit die Erfordernisse der modernen Kunst klar erkennt, bereits als eine Binsenwahrheit wirkt, heute eigentlich schon keinen besonderen Nachweis mehr brauchen. Aber es gibt Augenblicke, wo es sich plötzlich enthüllt, daß — keineswegs etwa nur Laien, sondern Persönlichkeiten, die selber zur Leitung der Kunstbestrebungen in Deutschland berufen sind — noch lange nicht auf dem oben bezeichneten Standpunkte stehen. Darum ist eine Ausstellung, wie die jetzt in Stuttgart veranstaltete, wahrhaft zu begrüßen, weil sie zweifellos zur Aufklärung über die Aufgaben und Ziele der modernen Kunst beitragen muß. Gleichzeitig verfolgt sie noch eine andere Aufgabe, die nicht minder wichtig und schön ist. Nämlich dem Volke zu zeigen, mit glänzender Überzeugungskraft vor die Seele zu führen, welche Schätze der Vergangenheit ihm trotz alles Sturmes und Dranges vergangener Zeiten immer noch gehören, und es ernstlich auf die Pflicht hinzuweisen, sich dieses Besitzes hütend, schützend, bedachtsam und folgerichtig würdig zu machen. Aber da kommen wir an eine Klippe, will sagen, an einen schweren Zweifel. Nämlich, daß wir uns fragen, ob nicht gerade solche Schaustellungen und Belehrungen die sehr unerwünschte Folge haben können, die Leute über den Geldwert ihrer Schätze aufzuklären, und über die Möglichkeit, nun erst recht an den gewinnverheißenden Verkauf zu denken! Die Organe der Denkmalpflege werden um so mehr auf ihrer Hut sein müssen!

Die rückblickende Ausstellung befindet sich im Museum selbst, wo sie außer einigen Nebensälen den prachtvollen und sehr geräumigen König-Karl-Lichthof einnimmt. Die Anordnung der fast durchweg in Glasschränken untergebrachten Gegenstände ist zeitlich nicht recht übersichtlich, die Epochen sind nicht voneinander getrennt. Sie kommen vom 11. Jahrhundert an bis ins 19. alle in Betracht. Gegenstände, die den Zwecken der katholischen Kirche geweiht waren oder noch sind, überwiegen durchaus. In Material und Technik herrscht größte Mannigfaltigkeit. — Die romanische Gruppe bringt ein paar ganz einzigartige Stücke von äußerster Kostbarkeit: das bronzene, vergoldete, mit Email und Filigran reich geschmückte Antependium aus

Jozef Janssens

Gesellschaft für christl. Kunst

Kreuzabnahme

(aus dem Zyklus „Die sieben Schmerzen Mariens")

IOZEF JANSSENS PORTRÄT

Komburg (um 1100), eine der beiden in Holz geschnitzten Kirchenbänke aus Alpirsbach, sowie das gleichfalls dorther stammende, jetzt der Kirche von Freudenstadt gehörige Betpult mit den in Relief gehaltenen Evangelistensymbolen und den es tragenden Männerfiguren. Dazu kommt noch ein romanisches Prozessionskreuz mit Stichelarbeit und Grubenschmelz (aus Wangen im Algäu). Zur romanischen Epoche gehört auch ein Reliquiar aus Zwiefalten, in der Renaissancezeit zum Teil ergänzt. — Ausgezeichnet vertreten sind die Epochen der Gotik. Dem 13. Jahrhundert gehört ein vergoldetes, sehr charakteristisch gegebenes Kopfreliquiar des hl. Wunibald aus der katholischen Kirche in Scheer, die auch ein Weihrauchschiff aus Büffelhorn (angebliche Greifenklaue), sowie wertvolle Rauchfässer beigesteuert hat. Ein herrliches Kruzifix vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört jetzt nach Adelmannsfelden. Die Glasmalerei konnte erklärlicherweise nur spärlich herangezogen werden, doch sehen wir wenigstens ein Beispiel, eine sehr schöne Scheibe mit dem hl. Georg (um 1460) aus dem Ulmer Münster. Die Paramentik kommt mittels Levitenröcken des 14. Jahrhunderts und dergleichen zu ihrem Recht. Die Edelschmiedekunst ist außer durch das zuvor erwähnte Reliquiar vertreten durch einen prachtvollen Kalvarienberg aus Gmünd, ein Armreliquiar aus Ellwangen, ein Reliquienkästchen aus Eriskirch, den Magnusstab aus Wangen, zwei Kreuze aus Mergentheim und Horb, sowie durch eine Reihe kostbarer Monstranzen, Ostensorien, Ziborien, Meßkännchen u. dgl. m. Außerdem gibt es eine ganze Anzahl von Skulpturen, die eigentlich nicht recht ins Programm passen, aber doch gern hingenommen werden, weil es sich um bisher weniger bekannte Stücke handelt. Leider haben verschiedene davon durch ungeschickte Neubemalung arg gelitten. So eine Pietà aus Neckarsulm. Sehr hübsch in der Haltung ist eine Madonna (um 1500) mit Spuren alter Bemalung, wertvoll eine Madonna in Hochrelief um 1480, sowie eine, die von einer Kreuzigungsgruppe stammt, Augsburger Schule um 1470. Ein kleines Relief von etwa 1500 zeigt den Tod Mariä mit sehr gut charakterisierten Apostelköpfen. Sie ist aus Privatbesitz in Ravensburg. Ebendahin gehören noch verschiedene sehr erhebliche Werke, von denen eine stehende Maria Immaculata wegen des großzügigen Faltenwurfes, sowie eine Pietà wegen des durchgeistigten Ausdruckes der Gottesmutter hervorgehoben seien. Zu dieser Abteilung darf man auch einen zeichnerischen Entwurf (Original) in 1/10 natürlicher Größe zu einem geschnitzten Hoch-

altar rechnen. Das Werk war wohl für das Ulmer Münster bestimmt. Es zeigt in der Predella Christus mit den heiligen zwölf Aposteln, im unteren großen Felde die Madonna mit Heiligen, darüber die Krönung Mariä zwischen jederseits zwei Heiligen, weiter nach oben, wo sich eine Turmarchitektur entwickelt, Gott-Vater mit zwei Erzengeln, ganz in der Höhe endlich den auferstandenen Heiland. Die Zeichnung gehört der Kgl. Bibliothek in Stuttgart. Den Entwurf eines Ölberges, Eigentum des Ulmer Münsters, fertigte 1474 Matthäus Böblinger von Esslingen in zarter Strichzeichnung. Zwei andere alte Originalzeichnungen bieten Entwürfe für den Turmbau des Ulmer Münsters. — Wir kommen zur Renaissance, die in Anbetracht der Ereignisse der Reformationszeit in Württemberg nicht anders als knapp fortkommen konnte. Dennoch ist einiges sehr Gute ausgestellt. So namentlich eine Anzahl von Kelchen, Kannen, Hostienbüchsen. Ein Kruzifix von 1520 zeigt feinste Stichelarbeit. Von größtem historischem und technischem Interesse ist ein mit Wappen und Namen reich besticktes Leinentuch aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, gehörig der Hospitalpflege zu Nürtingen. Reich und reizend ist ein kleines Jaspis-Ziborium aus Laudenbach. Schon dem 17. Jahrhundert gehört ein in sehr edlen Formen gehaltenes Reliquiar aus Zwiefalten. — Die Zeit des Barock und Rokoko hat auch württembergische Kirchen mit köstlichen Werken geschmückt. Hier ist ganz besonders der wunderbaren Sammlung von Kelchen zu gedenken, die man in gleicher Menge noch kaum irgendwo gesehen hat. Sie bieten im Verein mit den zahlreichen anderen Goldschmiedewerken derselben Epoche, mit ihren Meisterzeichen und städtischen Beschaumarken höchst wertvolles kunstgeschichtliches Material, das noch dazu den Vorzug hat, in mehreren Fällen sonst getrennte Werke desselben Meisters vorübergehend hier zu vereinigen. Augsburg ist natürlich besonders reichlich vertreten. So finden wir wundervoll getriebene Arbeiten des Meisters I. I. S. um 1710, solche mit reichen Email-Medaillons von M. H. um 1680, kräftige, schöne Stücke von M. Mayr, eine durchbrochen gearbeitete Monstranz des Andr. Wickhart um 1650, herrliche Rokokoarbeiten von G. Ignaz Bauer, Heiligenhalbfiguren von Fr. Chr. Mäderl (um 1750), eine Madonna in vergoldeter Strahlenglorie von I. I. H. um 1730—40. Andere ausgezeichnete Künstler dieser Richtung sind Ign. Emer um 1750, I. L. B. um 1720. Wenn man doch nur die kostbaren Werke mit dem unseligen Putzen verschonen wollte! Überraschend reich ist neben der Gruppe der Edelschmiedekunst die der Paramentenstickerei, von deren durch kostbares Material, herrliche Farben und gediegene technische Ausführung bemerkenswerten Erzeugnissen wir sehr zahlreiche Pluvialien, Kaseln, Levitenröcke, Mitren, Alben und dergleichen bewundern. — Wesentliches Interesse erregt eine größere Gruppe israelitischer Kunstaltertümer, allerdings mehr wegen der seltenen Gelegenheit, dergleichen in solcher Menge beisammen zu sehen, als wegen der künstlerischen Qualität der Gegenstände. Mindestens geht letztere über ein gewisses mittleres Maß nicht hinaus. Ihre Entstehung verdanken die Sachen meist christ-

JOZEF JANSSENS DES KÜNSTLERS BRUDER

Gemalt 1908. Text S. 4

lichen Goldschmieden, die derlei nebenbei mit besorgten. Die Meister- und Beschauzeichen deuten auf Nürnberg, Stuttgart, Mergentheim und andere Orte. Der Stil beweist eine auffällige Konservativität, die die hergebrachten Formen lange über die sonst geschichtlich bekannten Zeitgrenzen hinaus festhielt. Interessant sind die Thorarollen mit ihrem Glöckchenschmuck und ihren kostbaren Mäntelchen, die Chanuckah-Lampen, die Kiddusch- und Sederbecher, die Gewürzbüchsen und vieles andere.

JOZEF JANSSENS PORTRÄT

Mit einer solchen Sammlung auserlesenster angewandter Kunst der Vergangenheit eine Kollektion moderner Arbeiten in Parallele zu stellen, könnte im Interesse der letzteren als unvorsichtig bezeichnet werden, wenn es sich nicht um ein Unternehmen handelte, das zum bedeutenden Teile erziehlichen Zwecken dient. Im ganzen darf man anerkennen, daß die Auswahl in einer Weise getroffen ist, die den Verdiensten der Aussteller völlige Gerechtigkeit widerfahren läßt. Angesichts von Arbeiten, die formal so vortrefflich, in der Behandlung des Materials so verständnisvoll, in der Berücksichtigung des praktischen Zweckes so feinsinnig sind, kann man nur mit Freude den gewaltigen Aufschwung des modernen Kunstgewerbes feststellen, dessen Einfluß auch von kirchlicher Seite immer mehr anerkannt wird. Mit wie großartigem Beispiel ist hier die Schule von Beuron vorangegangen! Eine Anzahl von Werken der Ausstellung zeigt deutlich die von dort ausgehende Wirkung. So etwa die Arbeiten von Hugger-Rottweil. Zur Verwendung kommen nur edelste Materialien, das Silber rein oder vergoldet, das Gold, das Elfenbein, edles und namentlich halbedles Gestein. Die Formengebung ist ruhig, vornehm, ohne in Haschen nach übertriebener Einfachheit zu verfallen. Historische Form kommt nur wenig vor, dagegen macht sie sich in moderner Umgestaltung sehr oft fühlbar. Von einzelnen Gegenständen gedenke ich eines Kruzifixes (ohne Figur) mit eingelegter Arbeit (Wölfel-Stuttgart), kostbarer Altargeräte (Bruckmann & Söhne, Heilbronn), der zahlreichen modern-romanischen Gegenstände (Monstranzen, Pyxiden und dergleichen) von A. Koch-Stuttgart, der vornehm gestickten Paramente von E. Reischle in Tübingen und Geschwister Burger in Munderkingen. Wie das meiste hiervon und sehr vieles andere, was ich nicht alles erwähnen kann, in un-

IOZEF JANSSENS STUDIE ZUR VERONIKA
Kohlezeichnung

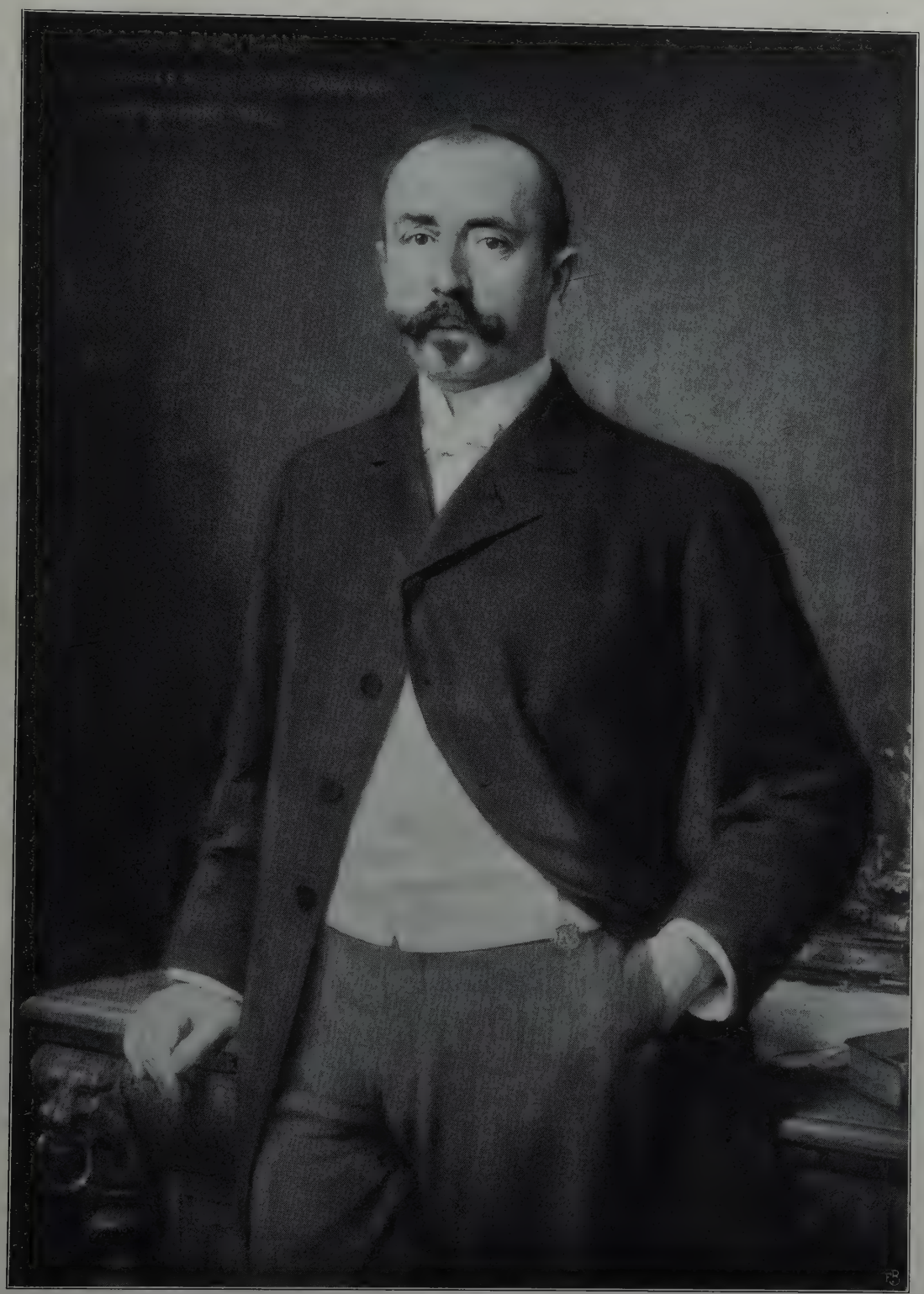
mittelbarer Beziehung zu der Wirkung des kirchlichen Raumes steht, innerhalb dessen es sich dem Auge darbietet, so tun dies ganz besonders auch die Malereien und Skulpturen. Eine ganze Menge solcher moderner Erzeugnisse ist in Würdigung ihres dekorativen Wertes mit herangezogen worden. Von Malereien z. B. Arbeiten von Gottl. Gottfr. Klemm-München, von den Stuttgartern F. H. Gref, A. Koch, wuchtig gezeichnete Entwürfe für Glasmalereien von Cissarz. Von Skulpturen erwähne ich unter anderem ein wirkungsvolles Kruzifix von K. Gimmi-Stuttgart, eine schöne Madonna aus Untersberger Marmor M. Seibold-München, eine Pietà von F. Marmon-Sigmaringen.

Die Architekturabteilung, die sich samt der eben geschilderten im neuen Ausstellungsgebäude gegenüber dem Landesgewerbemuseum befindet, wird schon wegen ihrer großen Reichhaltigkeit sicher allgemeine Anerkennung finden. Sie ist darauf berechnet, Musterbeispiele nicht allein für katholische, sondern auch für protestantische und israelitische Kirchbauten zu zeigen und den Nachweis zu führen, der z. B. gerade für die Synagogen von Bedeutung ist, daß das Hängen an den historischen Stilen keineswegs stets zum gewünschten Ziele führt, daß man vielmehr gerade mit moderner Auffassung Befriedigenderes bieten kann. Für die protestantischen Kirchen ist dies schon darum von wirklicher Bedeutung, weil die Hervorhebung der Predigt beim Gottesdienste den Chor entbehrlich macht, während doch bisher das Festhalten an den für den katholischen Gottesdienst geschaffenen mittelalterlichen Formen Schwierigkeiten schuf, und bekanntlich verhindert hat, daß sich ein wirklich brauchbarer und neuer Typ für den protestantischen Kirchenbau herausbilden konnte. Vereinzelte Anläufe dazu wie die Kirche in Freudenstadt oder die Frauenkirche in Dresden sind ganz oder fast ganz ohne Folgen geblieben. Im allgemeinen ist der frische Zug zu begrüßen, den die moderne Architektur in den Kirchenbau aller Bekenntnisse gebracht hat. Einige Beispiele mögen genannt sein. So die katholische Kirche in Aalen von Hugo Schlösser mit ihrem schönen Säuleneingange, ihrem großen Mittelschiffe, dem im Grundrisse flachrunden Querschiffe, dem energisch betonten Altarraum; neben der Kirche der viereckige Turm mit Kuppel — alles wunderhübsch gruppiert und wirkungsvoll. Das gehört überhaupt zu den bedeutendsten Eigenschaften dieser Bauweise, alles auf den Standplatz zu berechnen und zu malerischer, mit der Umgebung harmonischer Wirkung zu bringen. Ein ganz vorzügliches Beispiel solcher Art ist die auf einem Hügel über ein altertümliches Stadtbild emporragende Kirche zu Gaisburg von M. Elsässer. Viel Stimmung besitzt desselben phantasiereichen Künstlers Kirche zu Lichtental bei Baden-Baden. Prächtige Stadtkirchen in Renaissance und später Gotik (ausgeführt in Köln und Koblenz) zeigt Oberbaurat Jassoy-Stuttgart. Wirkungsvoll in der Landschaft steht die Stuttgarter St. Markuskirche von Dolmetsch und Schuster. Sehr glücklich erfunden ist eine Anzahl schlichter Dorfkirchen. Außer diesen und sehr zahlreichen anderen Bauwerken, die in Zeichnungen, Photographien und Modellen vorgeführt werden, zeigt uns die Ausstellung in natura eine Anzahl trefflich gedachter Interieurs, darunter einen von P. Schmohl entworfenen katholischen Kirchenraum, dreischiffig, in diskreten Farben gehalten, die dem Altar gegenüberliegende Wand mit Glasmalereien und einem Fresko darüber geschmückt.

Eine willkommene Ergänzung zu den Artikeln vorliegenden Heftes über Janssens und Wante dürfte unsern Lesern die gleichzeitig erscheinende

1. Nummer des »PIONIER«, IV. Jahrgang

sein. Diese Nummer enthält unter Hinweis auf 6 beigegebene Zeichnungen obiger Künstler einen Aufsatz über: »Bildgedanke, Skizze, Studie«. Der Pionier, Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk, erscheint im gleichen Verlag und unter derselben Redaktion wie »Die christliche Kunst« und kostet jährlich M. 3.—.



JOZEF JANSSENS PORTRÄT

ERNST WANTE

(Dazu die Abb. S. 15—27)

Ernst Wante, Professor an der Kgl. Akademie von Belgien, wurde 1872 in Gent geboren, kam aber bald nach St. Nicolas, einem kleinen Städtchen in der Nähe seines Geburtsortes. Dem Knaben wurde eine gediegene Schulbildung zuteil; er verstand es, die Gunst des Schicksals, das ihm Gelegenheit zur Entwicklung des in ihm verborgenen Keims der Kunst bot, bestens auszunutzen. Sein Vater, ein geschickter Dekorationsmaler, war sein erster Meister. Dieser lehrte ihn von Jugend auf, das Schöne zu betrachten, zu fühlen und zu bewundern, und, indem er das Schönheitsgefühl in seinem talentvollen Sohn ausbildete, prägte er ihm gleichzeitig eine aufrichtige Treue zum Glauben, sowie eine wahre Liebe zur Arbeit tief ins Herz ein. Als Primus verließ der sechzehnjährige Ernst die Zeichenschule seiner Heimat und von dem weltberühmten Maler Jozef Janssens, seinem Mitbürger und Lehrer, ermutigt, bezog er die Akademie zu Antwerpen, der Hauptstadt der flandrischen Kunst.

1893 entstand sein erstes Werk »Mariä Verkündigung«, ein Gemälde feinsten Genusses. Es verrät bereits die idealistische Tendenz des Malers und läßt die klare Auffassung der katholischen Religion, die den Künstler kennzeichnet und die wir in der Folge in allen seinen Werken erblicken werden, erkennen. Das Werk ist das eines wahren Christen, der tatsächlich weiß, was er will und den andern mitteilen will, was er weiß und fühlt. Nicht der malerische Reiz allein macht dieses wunderbare Gemälde wertvoll; es verdankt seine Wirkung zum nicht geringen Teile auch der warmen Empfindung, die so deutlich aus ihm spricht, daß der Beschauer von der Erhabenheit des dargestellten Geheimnisses überwältigt ist.

Von hier aus durfte Wante nun eine jener großen Taten unternehmen, die in der Kunstgeschichte eine Etappe bedeuten; 1894 fand der Wettbewerb um den Preis »Godecharles« statt, ein Anlaß, vor welchem das Talent eines jungen Künstlers wie Ernst Wante nicht zurückzuschrecken brauchte. Sein mächtiges Gemälde »Via dolorosa« ist ganz aus seiner empfindungsvollen Seele geschaffen: die schmale Straße der heiligen Stadt, der stolze Gang der jüdischen Priester, auf deren Antlitz man gesättigten Haß erblickt, kurz, der ganze Zug lebt vor unsern Augen und durchdringt uns mit innigstem Schmerz und lebhafter Teilnahme. Breitspurig ist die Haltung des Negers, der sich weniger um das Leiden des Erlösers und die Verordnungen von Pilatus kümmert, sondern seine Aufmerksamkeit mehr dem traurigen Zustand einiger Frauen, an der Ecke der Gasse, zuwendet. Im Hintergrunde des Gemäldes, von der Last des Kreuzes ermattet niedergesunken, das Gesicht zu Boden gedrückt, erblicken wir Christus in seinem weissen Gewand. Dieses im Leben des Künstlers Epoche machende Werk wurde von der belgischen Regierung angekauft und brachte seinem Schöpfer den ausgesetzten Preis. Dies gab den Anlaß zu einer Studienfahrt des Künstlers nach Italien. Es ist ja gewiß, daß Wante das Beste seiner Kunst seinem überzeugten Glauben und seinen ernstlichen Studien der heiligen Evangelien verdankt, doch darf man sagen, daß die drei Jahre, die er in Italien verlebte, von großer Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung gewesen sind.

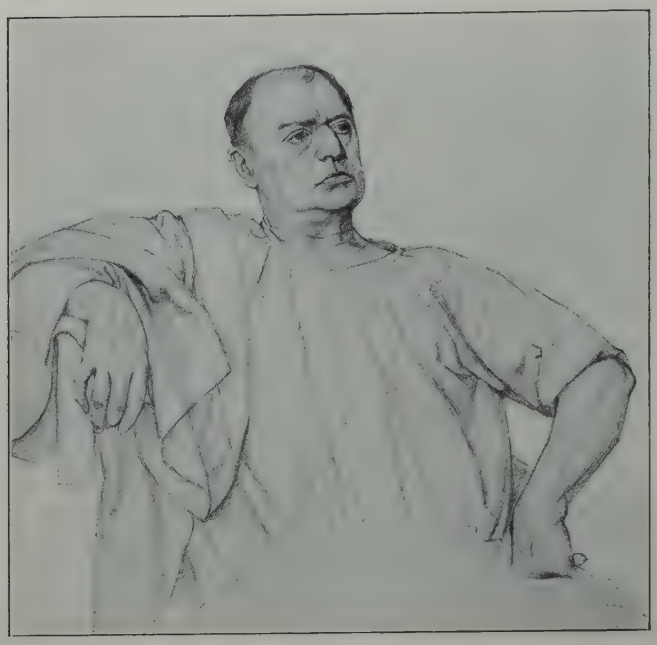
JOZEF JANSSENS STUDIENKOPF

Bleistiftzeichnung

Seine Haupttätigkeit entfaltete Wante als Kirchenmaler in seinen Fresken, deren sich eine große Anzahl in den letzten Jahren neugebauter Kirchen Belgiens rühmen darf. Mit einer mächtigen, im Jahre 1898 vollendeten Komposition hat er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt (Abb.

DIE TRIUMPHIERENDE KIRCHE
VON E. WANTE

Text S. 14–16



ERNST WANTE PILATUS

Studie zum Bild S. 17

S. 15). Diese Freske von sehr bedeutender Größe stellt uns Christus auf einem glänzenden Thron, von singenden Engeln umringt, in vollem Lichte dar. An den Seiten sitzen die Propheten, die Christi Werk angekündigt, die Apostel, die es fortgesetzt, die Märtyrer, die es durch ihr Blut bestätigt, und zahlreiche Heiligen, die es durch ihr Leben bekannt haben. Rechts, dem Thron ganz nahe, steht die Mutter Gottes, die Königin des Himmels und unsre Mutter; links der heilige Joseph und der heilige Johannes der Täufer, und im Vordergrunde der Erzengel Sankt Michael in goldner Rüstung, der dem Teufel den Fuß auf den Rücken setzt. Dieses Gemälde, welches wir in der Kapelle des Sankt Johannes Berchmans-Instituts zu Antwerpen bewundern können, ist einer der Goldfäden im Zaubernetz des Meisters. Am Tage der Einweihung sprach der Kardinal Erzbischof Goossens den fünfhundert anwesenden Schülern die Hoffnung aus, daß dies Werk für sie eine Sprache sein werde von gehaltvoller Anschaulichkeit und hinreißender Gewalt, nicht nur während ihrer Schulzeit, sondern auch ihr ganzes Leben lang, und daß sie dessen immer gedenken möchten: wer den Himmel vor Augen hat, der richtet auch seine Schritte dorthin.

Das Ölgemälde des feierlichen Einzugs Jesu in Jerusalem, das auf dem Einschaltblatte nach S. 16 abgebildet ist, stammt vom Jahre 1896 und schmückt einen Altar der Kirche zu Moll (Belgien).

Im Jahre 1902 wurde Ernst Wante mit der Ausschmückung der Sankt Josephs-Kirche zu Brüssel beauftragt. In seinem wunderbaren, etwas realistischen Kreuzweg offenbart sich die Reinheit seiner Kunst, indem der Künstler den Einklang nicht durch weiche Verdeckung der Gegensätze, sondern durch die Stärke, die er jedem Gliede der Komposition verleiht, herbeiführt. Er scheint hier mehr als in seinen andern Bildern danach gestrebt zu haben, eine überzeugende Wahrhaftigkeit und kühne Natürlichkeit der Darstellung zu erreichen (Abb. S. 19—22). Der Kreuzweg ist jetzt nahezu vollendet.

Das Triptychon »Cor Jesu« ist in seiner Art ein charakteristisches Merkmal der Geschicklichkeit des Malers.[1]) Wante greift hier auf die Formelemente der Gotik zurück und sein Gemälde erinnert uns lebhaft an die Werke der altflandrischen Schule, indem es uns in die Zeiten von Memling zurückführt. Die Mittelwand zeigt uns Gottes Majestät; es ist Christus, der König des Weltalls und der Priester des Neuen Testaments, der uns die Lehre der wahren Liebe offenbart, und die Gefühle, die in uns erwachen und durch die Engel auf den Seitenwänden dargestellt sind, sind wohl Anbetung, Lob und Dank. Hier ist allerdings zu bemerken, daß wir es bei Wante mit einem Mann zu tun haben, der das Erbe der alten Meister nach seinem Sinn verwaltet und statt der langen, schmalen Engelfiguren der ersten Blüteperiode der flämischen Malerei, die der Knaben seiner Zeit — es sind hier in der Tat Schüler des Sankt Johannes Berchmans-Instituts — aufnimmt. Ähnliches haben auf ihre Weise alle großen Meister getan, die uns so gezeigt haben, wie man lernen und Freiheit bewahren soll.

Wante hat nicht nur manche Seiten des Lebens Jesu und Mariä so herrlich und eindrucksvoll beschrieben, sondern auch dasjenige zahlreicher Heiligen ans Licht gebracht. Von diesen Bildern sei hier vor allem die »Stultitia Crucis« angeführt (Abb. S. 25). Es ist eine merkwürdige Szene, die Wante geschildert hat: der hl. Franziskus steht, im Büßerhemd gekleidet, auf den Stufen eines Altars. Im Beisein seines Vaters und des Bischofs entsagt er allen weltlichen Gütern, um sich Christus, den allein er noch seinen

[1]) Veröffentlicht in der Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst 1911. In diese Publikation ist auch das poesievolle Bild »Maimonat« aufgenommen.

Ernest Wänte

Gesellschaft für christl. Kunst

Einzug Jesu in Jerusalem

ERNST WANTE I. KREUZWEGSTATION

Christus vor Pilatus. Wandgemälde in der Antoniuskirche zu Antwerpen. Text. S. 17

Vater nennen will, zu übergeben. Es ist reife Kunst, was wir hier sehen, und das wundervolle Kompositionstalent des christlichen Künstlers entfaltet sich hier, — wenn auch nicht gerade zum erstenmal, — so doch besonders auffallend.

Gegenwärtig sind die sechs ersten Stationen eines neuen Kreuzwegs in der St. Antoniuskirche zu Antwerpen vollendet. An Stelle der belebten Massenszenen sieht man hier, auf einem einfarbigen blauen Grund, eine erstaunlich plastische Auffassung, die, im Gegensatze zum Kreuzweg der St. Josephs-Kirche, außerordentlich beruhigend auf den Beschauer wirkt. In Brüssel lebhafter Realismus; in Antwerpen erhabene, strenge Plastik; dort fühlt man sich mit dem Zug mitgeschleppt, hier steht man gebannt von der Majestät jeder Szene (Abb. S. 17).

Es ist leider unmöglich, in dem hier gewährten engen Raum Wantes zahlreiche Fresken und Gemälde zu beschreiben. Es besteht kein Zweifel, daß er den echt christlichen Totaleindruck, dem er seit der Erlangung des Preises »Godecharles« nachgegangen war, in all seinen Werken erreicht hat und das ist es ja, was für die Schlichtheit des Künstlers einen klaren Beweis liefert. Zu seinen bedeutendsten und bisher nicht erwähnten Schöpfungen gehören »Die sieben Schmerzen der hl. Magd« zu Eecloo, die Wandgemälde der St. Bonifatiuskirche zu Ixelles (Abb. S. 27) und des St. Aloysius-Instituts zu Brüssel, die des Beguinenklosters zu Brügge, sowie manche Porträts hoher Persönlichkeiten Belgiens[1]). Wante zeichnet sich besonders durch mächtige Massenkompositionen aus; bei ihm stehen sich Religion und Kunst als Erlebnisformen vollkommen gleich, nur, daß Religion das Bedingende, Kunst das Bedingte ist.

Möge es diesem Künstler, der mit seinem hochgeschätzten Mitbürger, Jozef Janssens, so erfolgreich schon in Belgien die wahre christliche Kunst gehoben hat, durch weitere Schöpfungen vollkommen glücken, derselben, in die neuen Formen gekleidet, den früheren Ehrenplatz im Reiche der allgemeinen Kunst wiederzugeben.

Antwerpen. Prof. Em. Meeus

[1]) Kürzlich wurde das Gemälde: »Die hl. Godelive«, bestimmt für das Beguinenkloster von Gent, von der Regierung für das Kgl. Gemäldemuseum zu Antwerpen angekauft. Die Redaktion

ÜBER WIEDERHERSTELLUNG, ANBAUTEN UND FREILEGUNG ALTER KIRCHENGEBÄUDE

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

Zwei Fragen von einschneidender Bedeutung sind es, die in den letzten Jahren nicht nur die Künstlerschaft allein, sondern die ganze gebildete Welt beschäftigen: Erstens die Neugestaltung der Straßen und Plätze in der Umgebung ehrwürdiger Zeugen der Vergangenheit, namentlich unserer alten monumentalen Kirchen und Dome, zweitens die Restaurierung, beziehungsweise den Um- oder Ausbau der letzteren selbst; beides Punkte, die in unserer Zeit oftmals zur unumgänglichen Notwendigkeit heranreiften.

Im Wechsel der Jahrhunderte drückte jede der verschiedenen Zeitepochen ihren Werken auf allen Gebieten den eigenen Stempel auf, und jede glaubte, daß ihr Geschmack, ihre Ansichten die richtigen seien. So ist es jetzt, so war es immer! Nur mit dem Unterschiede, daß früher eine allmählich aus dem Volke, aus all seinen jeweiligen Lebensbedingungen herauswachsende neue Bewegung langsam ausreifte, dann aber mit mächtigen und sicheren Akkorden einsetzte, die von langanhaltendem Werte waren.

Nicht so in unserer modernen, unruhig vorwärtsstrebenden Zeit des Fortschritts, wo der Geschmack alle Jahrzehnte ein anderer ist, wo wir aus den angesammelten gewaltigen Schätzen unserer Väter herausschöpfen, was uns jeweils gutdünkt, und der immens emporgewachsenen Technik das Machtwort eingeräumt ist.

Beleuchten wir vorerst einmal jene große Kunstbewegung nach den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, jene Zeit, wo namentlich in kunstgewerblicher Hinsicht alles wieder zur deutschen Renaissance zurückkehrte! Damals geschah es auch, daß unsere Architekten und Kunsthistoriker gebieterisch die Freilegung der berühmten Dome, namentlich der von Köln, Ulm, Augsburg usw. forderten; also eine Entfernung der in unmittelbarer Nähe befindlichen Häuser aus alter Zeit, die sich so reizvoll um die alten Kirchenbauten gruppierten, herbeiführen wollten, was auch erfolgte.

Und jetzt? Nachdem eine neue Generation herangewachsen ist, sieht man ein, daß solche gewaltsam freigemachten Plätze öde, nüchtern und leer wirken und sucht nun die Fehler von damals wieder gutzumachen, indem man solche Anlagen — dem Beispiele unserer Vorfahren aus alter Zeit folgend — durch malerische Umbauungen abermals beleben will. Gleichzeitig macht sich jedoch auch eine Gegenströmung, namentlich von Nichtkünstlern fühlbar, die am Prinzip der freien Plätze und Straßen der achtziger und neunziger Jahre unbedingt, Verkehrsrücksichten halber, festhält und weiter solche Anlagen schafft, wie man es kürzlich in Augsburg an der Moritzkirche ersehen mußte.

Wer wird in Zukunft den Sieg davontragen? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, wenn man sieht, wie von Jahr zu Jahr der Verkehr in den Städten größer wird und dadurch gebieterisch mehr Raum fordert. Doch wie in vielen Dingen wird auch hier der Gedanke wachgerufen, das eine mit dem andern in harmonischer Weise zu verbinden.

Ein hochverdienter Vorkämpfer auf dem Gebiete des Städtebauwesens, der leider zu früh dahingegangene Camillo Sitte, Wien, sagte einmal treffend: »In technischer Beziehung wird in neuerer Zeit viel, in künstlerischer Hinsicht wenig geleistet.« Erst in letzter Zeit wendet man sich bei Anlegung von neuen Stadtteilen wiederum künstlerischen Prinzipien zu. —

Schon vom ästhetischen Standpunkte aus beleuchtet steht nun einmal fest, das z. B. ein altes schönes Stadttor, welches in eine lange Straße eingebaut ist, also diese unterbricht und ihr eine malerische Abwechslung gibt, äußerst beruhigend auf Geist und Gemüt wirkt. Bricht man ein solches Schmuckstück ab, so entsteht ein monotones Straßenbild, das in seiner Langweiligkeit den Passanten den Weg noch einmal so weit erscheinen läßt als vorher. Nüchtern und kahl stehen solche ihres Oberhauptes beraubte Straßen da, denn mit der angegebenen, etwas Besseres verheißenden Notwendigkeit eines derartigen Abbruches hat es oftmals sein Bewenden. Durch geschickte Auswechslung oder Erweiterung der unteren Durchfahrt läßt sich — guten Willen vorausgesetzt — gar leicht eine Verkehrsstörung beseitigen, wie es z. B. in München durch zweckmäßige Umgestaltung des alten Sendlingertores geschah, welches auch am Endpunkte einer der verkehrsreichsten Straßen gelegen ist.

Ein höchst origineller Fall ereignete sich in einer mitteldeutschen Stadt. Daselbst hatte man vor längerer Zeit ein Stadttor, Verkehrsrücksichten halber, abgebrochen, dasselbe aber kürzlich, gelegentlich eines Kaiserbesuches als Dekorationsstück provisorisch wieder aufgestellt, wobei der ganze Festzug unter großem Menschengedränge mit Leichtigkeit und ohne

ERNST WANTE VI. KREUZWEGSTATION

Jesus und Veronika. Wandgemälde in der Josephskirche zu Brüssel. *Text S. 16*

Schaden das ehemalige »Verkehrshindernis« passieren konnte!

Aber immer noch hat die zwecklose Zerstörung alter schöner Straßenbilder trotz der rührigen Gegenbewegung nicht nachgelassen.

Schon Aristoteles sagt, eine Stadt solle nicht nur sicher, sondern auch so gebaut werden, daß sie die Menschen glücklich mache; er meinte hiermit die ästhetische und künstlerische Seite. Was im Altertum Herrliches im Städtebauwesen geleistet wurde, ist ja bekannt; doch auf die monumentalen Straßen und Platzanlagen der antiken Städte, Athens, Pompejis, Roms usw. einzugehen, würde zu weit führen; ich will mich hier auf unsere deutschen Städte vom Mittelalter bis zur Neuzeit beschränken und vorerst der ehemaligen, berühmten Reichsstadt Augsburg zuwenden.

Wo viel ist, kann viel verloren gehen! So auch in Augsburg, aus dessen reizvollen, mit

hochgiebeligen Häusern besetzten Straßenzügen, malerischen Stadttoren usw. schon manche Perle der Baukunst verschwand und damit empfindliche Lücken in die vollendete Harmonie, den unaussprechlichen Zauber des alten Stadtbildes gerissen wurden, wie z. B. durch Abbruch des alten Frauentores, dessen architektonisch hervorragender, einst mit Malereien geschmückter Turm bei Anlage eines Platzes weichen mußte. Ganz wunderbar nahm sich das Bauwerk als Abschluß der in leichtem Bogen verlaufenden, mit prächtigen alten Häusern begrenzten Straße aus. Von den Malereien waren zuletzt zwar nur mehr Spuren vorhanden, sie hätten sich aber leicht auf Grund alter Stiche wieder herstellen lassen, wie dies Kunstmaler Brandes, München, durch eine treffliche Rekonstruktionszeichnung erwiesen hat.

Auch die Moritzkirche in Augsburg, der man das daneben stehende Feuerhaus — ein Werk Elias Holls — durch Abbruch entzog, steht jetzt einsam und kahl da, als wenn ein Glied von ihr genommen wäre.

Wie treulich und stimmungsvoll, ja wie sinnreich sich solche kleinen Gebäude an die alten Kirchen anschmiegen, gleich Kindern bei der Mutter Schutz suchend, ist ja aus mancher alten Stadt bekannt.

Ein ehemaliger Stich zeigt die wunderbare Augsburger Platzanlage, welche durch Schönheit der perspektivischen Wirkung — die in leichtem Bogen aufsteigende Maximilianstraße schließt sich hier an — wohl von kaum einer anderen in deutschen Städten übertroffen wird (Abb. S. 30). Jenes der Kirche gegenüberliegende Eckgebäude ist das frühere Zunfthaus der Weber, die es am Ende des 14. Jahrhunderts erwarben und später mit Fassadenmalereien von Kager schmücken ließen, deren Reste jetzt noch als Zierde des Hauses gelten. Im Vordergrund steht der von dem Niederländer Andriaen de Vries 1599 errichtete reizende Merkurbrunnen, der Straße und Platz durch die feinabgestimmten Verhältnisse außerordentlich belebt.

Die Moritzkirche selbst ist in ihrer äußeren Erscheinung eine mittelalterliche Hallenkirche, die von Kaiser Heinrich II. 1019 begonnen, 1340 umgebaut und 1443 mit einem neuen Chor versehen wurde. Viele ihrer wertvollen inneren Schätze sind im Laufe der Zeiten zugrunde gegangen.

In den gesamten deutschen Landen, vor allem in Süddeutschland, begannen zu Ende des 17. Jahrhunderts die Umbauten vieler mittelalterlichen Baudenkmäler nach dem üppigen Geschmack damaliger Zeit und so wurden auch in Augsburg eine Reihe Kirchen, namentlich im Innern, vollständig umgebaut und neu dekoriert. Auch die Moritzkirche verfiel dem gleichen Schicksal, aber der künstlerische Wert des Äußeren ist höher als der des Innern.

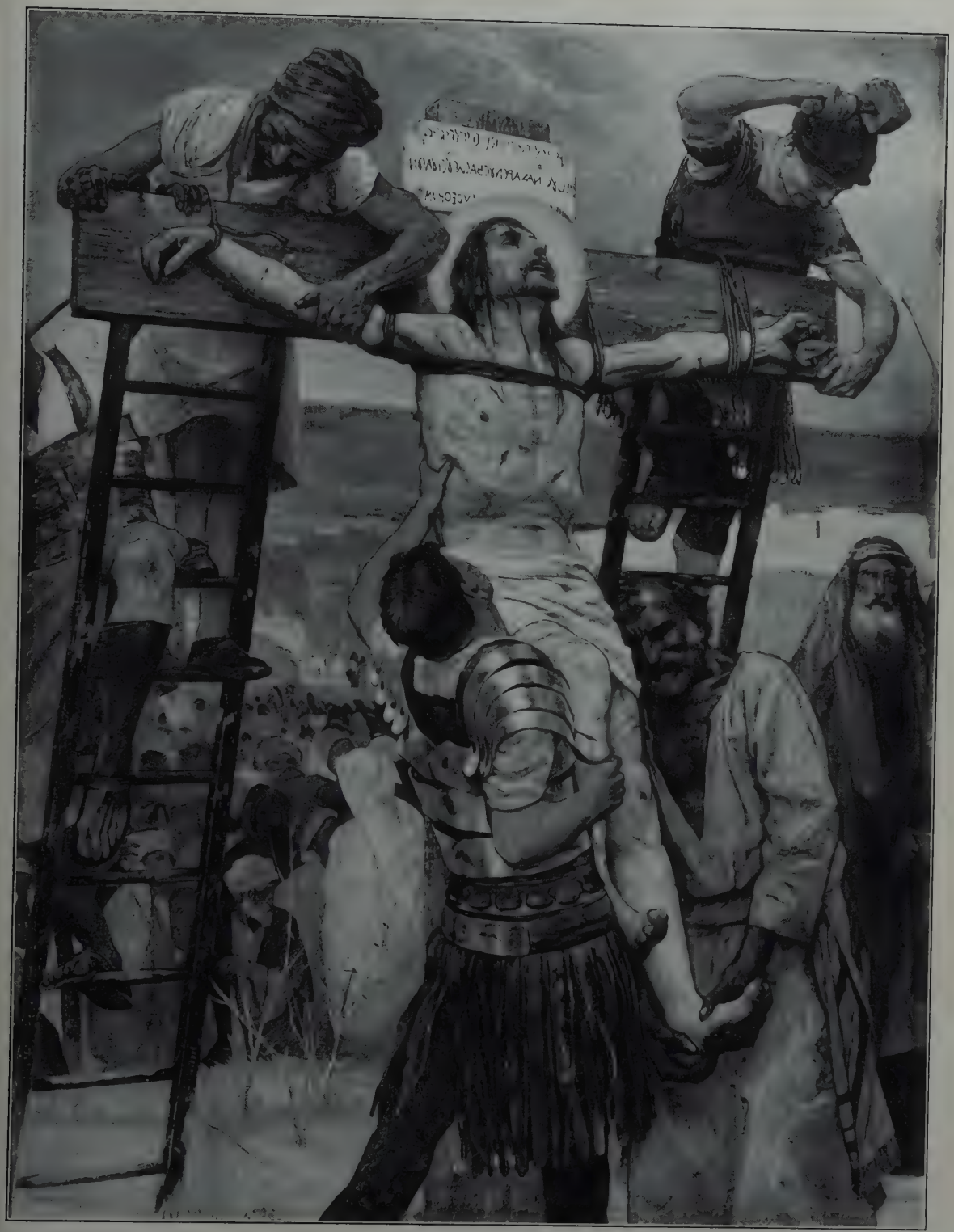
Den eigentlichen charakteristischen Stempel erhielt Augsburg durch die glänzende Epoche Elias Holls 1596—1646.

Auf die Initiative dieses genialen Meisters, einer Herrschernatur auf dem Gebiete der Baukunst, war auch die Gestaltung des vorgenannten Platzes durch Errichtung des niedrigen, mit anmutigen Stirngiebeln geschmückten Feuerhauses zurückzuführen. Vor drei Jahren mußte nun dieses prächtige, kleine Bauwerk einem Straßendurchbruch zum Opfer fallen. Ich will zugeben, daß letzterer, um eine direkte Verbindung vom Bahnhof zum Innern der Stadt, also Maximilianstraße, herzustellen, den jetzigen Verkehrsverhältnissen entsprechend eine Notwendigkeit war. Aber ein dringendes Bedürfnis, dabei auch Holls Feuerhaus zu beseitigen, lag wahrlich nicht vor, denn dort war genügend Raum für den Verkehr vorhanden. Trotz des Einspruches einsichtiger, kunstverständiger Leute wurde vom Rate der Abbruch beschlossen. Und jetzt? Jetzt sieht man ein, daß man zu weit gegangen, daß der Abbruch des Hauses überhaupt keine Notwendigkeit war und der herrliche Platz, nachdem es geschehen, monoton wirkte. Daraufhin suchte man vor einem Jahre den Fehler wieder gut zu machen und den Grund, auf dem sich das Feuerhaus erhoben hatte, durch eine Markierung von Balustraden mit Laternen zu betonen, beziehungsweise zu erhöhen, was jedoch absolut kein Ersatz für das Verlorene genannt werden kann, im Gegenteil sich seltsam ausnimmt. (Abb. S. 31.)

In der Anlage und Aufstellung von prächtigen Brunnen und Denkmälern leisteten die Altaugsburger Wunderbares, Mustergültiges. Und immer sind die schon an sich köstlichen Gebilde auch an der rechten Stelle aufgestellt, wo sie sich mit ihrer Umgebung förmlich die Hände zu einem harmonischen Gesamtbilde reichen.

Wie erscheint im Vergleiche zu solchen Anlagen und Werken z. B. der kreisrunde, in den fünfziger Jahren entstandene Gärtnerplatz in München mit seinem in der Mitte stehenden Brunnen und den Denkmälern zu beiden Seiten leblos und langweilig, ein Bild absoluter Geschmacklosigkeit.

Bei dieser Gelegenheit wird unwillkürlich der Gedanke wachgerufen, ob denn eigent-



ERNST WANTE

XI. KREUZWEGSTATION (AUSSCHNITT)

Annagelung an das Kreuz. St. Josephskirche zu Brüssel. Text S. 16

ERNST WANTE HAUPT JESU

Studie zum Kreuzweg der St. Josephskirche in Brüssel

lich die alten Baukünstler bei Anlage ihrer Straßen und Plätze, Kirchen und sonstigen daranliegenden Monumentalbauten auch solche langwierigen Verhandlungen pflogen, wie es jetzt geschieht. Ob sie auch tüftelten und erst durch allerhand komplizierte Studien und Messungen usw. zu einem Resultate gelangten? Ich möchte dies verneinen. Den alten Baukünstlern lag eben ein architektonischer Schönheitssinn direkt in den Gliedern und ich möchte bald sagen, wir Modernen überlegen und wissen zu viel, wodurch das natürliche Gefühl leidet. Jene waren einseitig, aber in ihrem Fache tüchtig. Durch das allzuviele Wissen, das heutzutage die Gesellschaft vom Künstler, überhaupt von allen Menschen verlangt, wird selbiger ein Gelehrter, Rechner und Tüftler, zum Schaden seiner Ursprünglichkeit.

Was ist nicht schon mit großer Weisheit über die Plätze Italiens und ihre perspektivische Wirkung geschrieben und doziert worden? Neue Behauptungen, Regeln und künstliche Gesetzformen wurden aufgestellt, die die Alten nach meinem Dafürhalten überhaupt nicht kannten, wenigstens nicht anwendeten. Eine jede Zeitperiode schuf aus der Atmosphäre heraus ihre Werke nach ihrem Gefühl und so entstanden jene köstlichen, von uns Nachgeborenen unerreichbaren Gebilde.

Die Vereine Heimatschutz und Denkmalpflege haben in Verbindung mit einsichtigen Menschen schon sehr segensreich gewirkt und mancher zur rentablen Ausbeutung historischer Stätten erdachten Spekulation, ebenso den übereifrigen, sogenannten großzügigen, für spätere Zeiten sorgenwollenden »Verkehrsrücksichten« Einhalt getan.

Wollte man doch sogar den schönen alten, in aller Welt als ein seltenes Kleinod bekannten Petersfriedhof in Salzburg durch eine Straßenführung zerreißen und somit entstellen. Zum Glück blieb dieses Schmuckstück, in dem sich Natur und Kunst so innig verbinden, jene idyllische Stätte des Friedens, nicht nur den dort ruhenden Toten, sondern auch den Lebenden, die sich seiner Schönheit erfreuen, dank eines eifrigen Widerstandes erhalten.

Auch in Innsbruck wurde in der herrlichen Maria Theresia-Straße das Projekt eines großen Warenhauses, welches wie ein grober Mißton die Harmonie der ganzen Anlage unterbrochen hätte, mit Recht vereitelt.

Vor einiger Zeit besuchte ich die Berliner Museen und es war mir allein schon ein Genuß, aus dem gewaltigen Großstadtgetöse hier Ruhe zu finden. Auf mein Interesse hin legte man mir Stiche und Zeichnungen von Straßenzügen Altberlins vor. Wie herrlich idyllisch muß doch auch einst diese Millionen-

stadt gewesen sein! Arg wurde mit den alten Schönheiten aufgeräumt. Selbst einen Roland besaß Berlin, den in den sechziger Jahren Kaiser Wilhelm I. vor dem Untergang rettete und im Parke zu Babelsberg aufstellen ließ. Wie öde, unruhig und kalt erscheinen uns die bekannte Friedrichstraße, Leipzigerstraße usw., wo wahrlich hier und da durch geschickte architektonische Unterbrechungen der Verkehr auch nicht gestört würde. Jetzt bemühen sich die Stadtväter, manche der früher begangenen Sünden wieder gutzumachen, aber bei den außerordentlichen Grundstückpreisen, bei dem stürmenden Verkehrsleben im Innern einer solchen Millionenstadt ist nur schwer etwas Derartiges zu erreichen.

Seltsamerweise hat sich doch noch im Zentrum, hinter der bekannten Straße »Unter den Linden«, ein mittelalterliches Kirchlein erhalten, dessen Stellung, samt den umliegenden Gäßchen, die jetzt zu Straßen ernannt sind, den Vor- und Hintergärtchen der Häuser, überhaupt der gesamten Umgebung, den Städtebaukünstlern vorbildlich sein dürfte. Es ist die alte Nikolaikirche mit Kapelle, die nur wenige kennen und mitten in dem Häusermeer Berlins aufsuchen.

ERNST WANTE SCHMERZHAFTE MUTTER

Studie zum Kreuzweg der St. Josephskirche in Brüssel

Immer weiter streckt die Weltstadt ihre Arme aus, aber in dem Riesenprojekt eines Grundlinienplanes für Groß-Berlin (wozu eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde), auf Grund dessen auch landschaftliche Schönheiten, alte Kirchen, Gebäude usw. geschont werden sollen, will man dem Verkehre Herr werden. Ein neuer Stadtteil soll in die Erscheinung treten, allen anderen Großstädten zum Vorbild. Hoffentlich erfüllt sich dieses! —

Von besonderem Interesse auf dem Gebiete des Städtebauwesens ist aber immer die von unseren Vätern so unvergleichlich schön angelegte Neuhauserstraße in München, die in leichtem Bogen, mit schönen Unterbrechungen nach dem Marienplatze führt. Wahrlich, ein meisterhaft erdachter Straßenzug, um den uns die Fremden mit Recht beneiden. Dank dem Gemeinsinn der Stadtväter und Behörden, Künstler und Privaten ist hier bei Neubauten bis jetzt kein Mißton eingedrungen. Doch wird uns diese Straße, samt der alten Augustinerkirche, welche ich in dieser Zeitschrift im Jahre 1908 eingehend schilderte, auch ferner erhalten bleiben oder der Neuzeit zum Opfer fallen? Wird jenes prächtige altgewohnte Städtebild, das jedem Münchner ins Herz wuchs, weiterbestehen? Hinweg mit dem alten rückwärts liegenden wertlosen Gerümpel des Augustinerstockes; doch Kirche wehre dich, sei standhaft und bleibe erhalten.[1])

München aber, das in neuerer Zeit im Städtebau allen vorbildlich voranging, wird, denke ich, auch eine befriedigende Lösung

[1]) Seitdem dieser Aufsatz geschrieben ist, fielen die Würfel zugunsten der Kirche, wenigstens in der Hauptsache. Die Redaktion

dieser nun seit Jahren schwebenden Frage finden.

Unablässig nagt der Zahn der Zeit an unseren altehrwürdigen Baudenkmalen, die gerade wie die Menschen, im Laufe der Jahre eine Reihe Krankheiten durchmachen müssen, bei deren Erkennen ein rechtzeitiges, operatives Eingreifen am Platze ist, um größeren Schäden, oder gar dem allmählichen Verfall vorzubeugen.

Die ungünstigen Witterungsverhältnisse sind es nicht allein, sondern es gesellen sich noch andere Krankheiten, vor allem das Nagen der verschiedenen Schmarotzer der Pflanzenwelt hinzu, die wie Bazillen nach und nach das Werk zerstören. Als ganz gefährlich sind Algen und Moose zu nennen, die sich in die Mauerfugen setzen; auch die zierlich anzuschauenden Farnkräuter dringen mit ihren Wurzeln tief ins Mauerwerk ein, den Kalk des Mörtels auflösend, so daß nur der Sand übrig bleibt. Dahingegen sind Efeu und wilder Wein im allgemeinen als unschädlich zu betrachten, ja, sie bieten sogar Schutz gegen brennende Sonnenglut; auch Frost und Regen werden abgehalten.

Die Wiederherstellung solch alter verfallener Baudenkmale hat nun, sobald das »Wie« und die heikle Stilfrage in Betracht kommen, in Künstler- und Kunstgelehrtenkreisen wiederholt Anlaß zu scharfen Auseinandersetzungen gegeben. Die Meinungen darüber gehen sehr auseinander und oft sind in den Vereinen, wo moderne und an den alten Traditionen hängende Künstler, desgleichen Gelehrte aller Kunstrichtungen zu Beratungen beisammen waren, die Wogen sehr hoch gegangen, was eigentlich auch bei derartigen interessanten und fesselnden Fällen nicht zu verwundern ist.

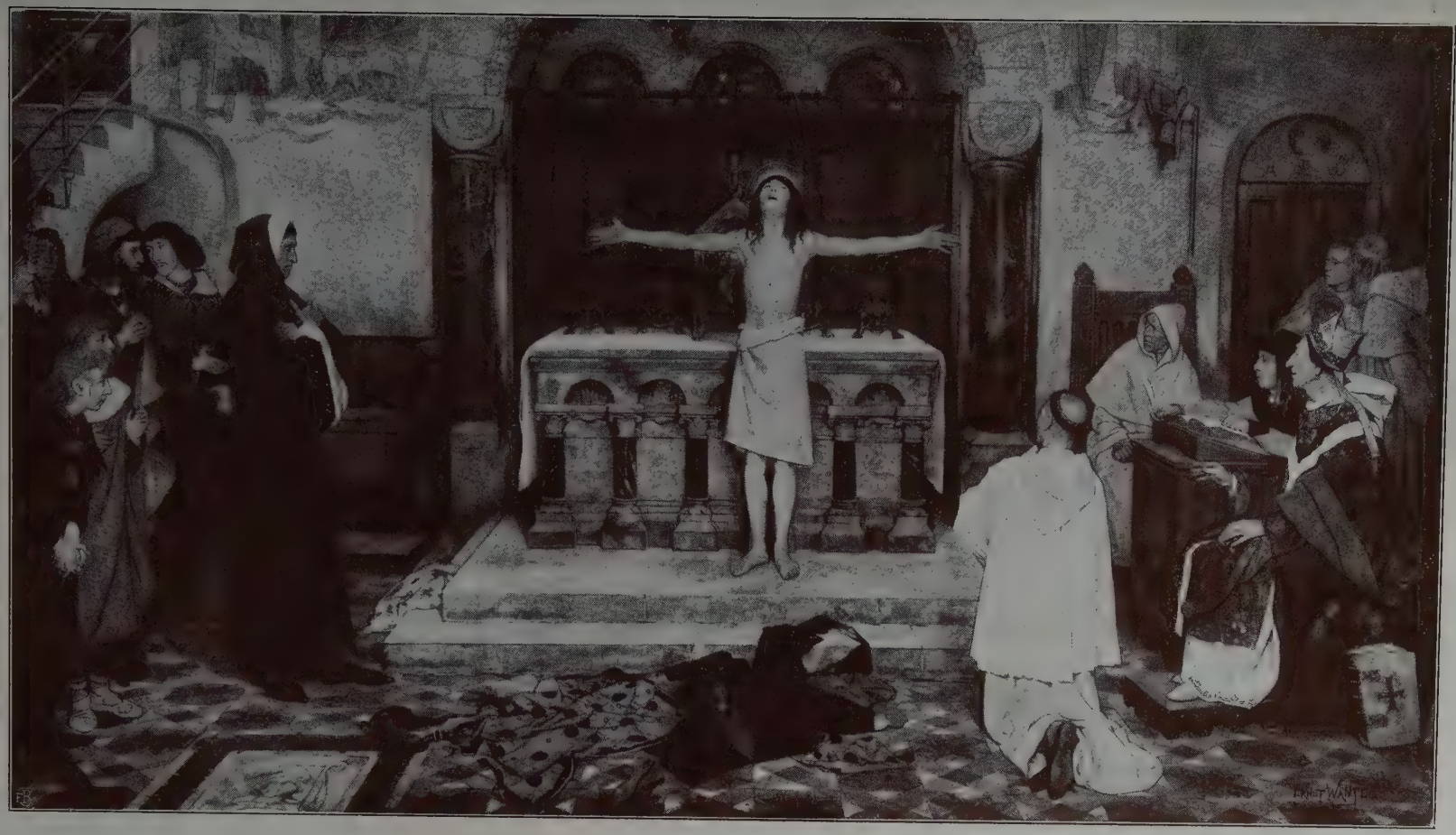
Ehe ich jedoch die Vorgänge der Jetztzeit weiter erörtere, dürfte ein Rückblick auf die Schaffenstätigkeit unserer großen Meister aller Jahrhunderte angebracht sein.

Wohl schufen die Alten in gewissem Sinne Werke aus der Zeit heraus für ihre Zeit, die dann eben die bestimmte Geschmacksrichtung trugen; daß unsere Vorfahren aber, wie man oftmals hören muß, die früheren Epochen überhaupt nicht studierten, sondern nur für die Gegenwart lebten und schufen, wodurch sie sich allein in die jeweilige Zeit vertiefen und dadurch so Großes geben konnten, dürfte nicht ganz richtig sein. Wissen wir doch aus dem Lebensgange unserer großen Meister des Mittelalters — z. B. auch von dem Erbauer der Frauenkirche zu München — daß sie vor Beginn großer Bauten Studienreisen unternahmen und Skizzen von Kirchen usw. anfertigten, die hundert Jahre oder noch länger vor ihnen erbaut wurden. Auch Johann Rod reiste nach Italien, um die Glockentürme zu studieren, ehe er auf dem Marktplatze zu Halle den freistehenden großen Glockenturm errichtete.

Nach Absterben des Mittelalters erforderte das Wiedererwachen der Antike erst recht ein gründliches Studium der Alten. Ist uns doch wohlbekannt, daß Michelangelo und Brunelleschi zeitlebens griechische und römische Werke studierten, was zu ihrer Größe und Schaffenskraft unendlich viel beitrug. Letzterer wurde sogar durch seine Ausgrabungen und Studien in Rom »der Schatzgräber« genannt. Dürer, Nikel Hofemann und andere priesen sich glücklich, das sonnige Italien zu sehen und dort die alten Werke in sich aufnehmen zu können. Nicht minder reisten die bekannten Meister der Barockzeit überall umher und studierten die Werke der Vorfahren. Daß die Alten natürlich nicht so viel reisen konnten, wie wir Modernen es tun, geht ja aus den Schwierigkeiten und Kosten solcher Fahrten damaliger Zeit hervor.

Ich wollte in vorstehendem nur der oftmals gehörten Behauptung widersprechen, daß die Künstler alter Zeit in ihren Werken so bedeutend wären, weil sie nicht, wie wir jetzt, die vorangegangenen Meister studiert und so ganz Neues und Ursprüngliches hätten schaffen können. Freilich trotz eifrigen Studierens an ihrer Ahnen Werke, brachte jede der früheren Zeitperioden doch völlig Selbständiges hervor, während heutzutage allzuviel und direkt kopiert worden ist und noch wird, daß es späteren Generationen manchmal schwer fallen dürfte, das alte Echte von dem Neuen zu unterscheiden.

Interessant ist auch die Beobachtung, inwieweit die früheren verschiedenen Kunstepochen rücksichtslos oder pietätvoll an den vorangegangenen Werken handelten, wenn nämlich den jeweiligen Meistern die Aufgabe gestellt wurde, neue Bauteile, Skulpturen usw. den alten anzufügen. Da sehen wir denn, wie oftmals die großen Meister der Renaissance die mittelalterlichen Werke pietätvoll schonten und wenn es hieß, einen Anbau z. B. an eine solche Kirche zu schaffen, kam, trotzdem sie Neues vollbrachten, eine Harmonie und malerische Bilder von großer Schönheit zustande. Die Barockzeit hingegen war wenig rücksichtsvoll gegen das Vorangegangene, verfuhr fast brutal damit und kannte keine Schonung, am allerwenigsten gegen mittelalterliche Werke. Keine andere Zeitperiode hat an solchen so aufgeräumt und gesündigt und nicht nur die mittelalterlichen Kirchen massenhaft umgebaut oder gar abgebrochen, sondern auch zahlreiche gotische Altäre, Geräte usw. vernichtet. (Schluß f.)



Im Besitze des Künstlers. Text S. 16
o o Staffeleibild vom Jahre 1895 o o

© ERNST WANTE ©
STULTITIA CRUCIS

MICHELANGELO

An Paradieses Toren stand er stumm.
Und hob den Klopfer, daß es weithin schallte.
Er sehnte sich nach Jugend, Schönheit, Licht.
Aus dunklen Tiefen seine Seele wallte.
Er kam aus Dantes finstrem Höllentor,
In seiner Stadt der Schmerzen mußt' er büßen,
Mit seinen Gottverdammten litt er da,
Nun schleppt' er sich empor aus wunden Füßen.

Durch Fug und Ritz im Paradieses Tor
Brach goldnes Funkeln ew'ger Herrlichkeit
Und traf den müden Sucher auf die Stirn,
Doch wich die Tür nicht eine Spalte breit.

Da fragte drohend Michelangelo
Den ew'gen Pförtner: »Sage, was ich tat,
Daß ich, ein Ausgestoßner, warten soll,
Ich, der im Leben nicht um Vieles bat.
Warum geht Lionardo denn im Licht?
Er überschritt die lichte Himmelsschwelle,
Er trug der Engel Lächeln in die Welt.
Und ew'ger Sanftmut süße, weiche Helle.

Und mich läßt keiner ein!!« — Noch einmal hob
Den schweren Klopfer an den ew'gen Toren
Der starke Meister. Doch sie wichen nicht.
Da ging er heim, in Schwermut ganz verloren.

M. Herbert

JULIUS II.

Bau mir das Denkmal so gewaltig groß,
Wie's einem ziemt, der ewig leben wollte,
Wär's Gottes Absicht. Und erbau es dem,
Der wie ein Kämpfer und ein Herrscher grollte.
Gib mir zuletzt das Schwert noch in die Faust,
Laß neben mir des Sieges Göttin ragen,
Hau mir des starken Moses Bildnis aus,
Der in die Welt des Herrn Gesetz getragen.
Und laß auf Sklaven mich gebettet sein.
Ich liebt es, Niederes stolz zu überwinden,
Und mein Gedächtnis soll so mächtig sein,
Daß seinesgleichen nimmermehr zu finden.

M. Herbert

DER WEG ZUR VERSCHÖNERUNG DES FRIEDHOFSBILDES

Es häufen sich immer mehr die Stimmen aus dem Publikum, welche die Verödung unserer Friedhöfe beklagen und einen Gräberschmuck ersehnen, der nicht durch den kalten Glanz eines teuren Materials blendet, sondern dem die warme herzliche Stimmung eines stillen gottergebenen Schmerzes, eines treuen Gedenkens und eines zuversichtlichen Hoffens innewohnt. Wie naheliegend auch der Weg ist, der allein zu einer wahrhaft würdigen Ehrung unserer Verstorbenen durch das Grabmal führt, so suchen doch viele irrtümlich auf einer falschen Fährte dieses schöne Ziel. Sie erhoffen nämlich die Besserung von »Anstalten«, in denen ihnen »künstlerische« Grabmonumente in idealer Konkurrenz mit Entwürfen geboten werden. Und doch ist schon das stark Kaufmännische dazu angetan, wenn nicht die Augen zu öffnen, so doch zur Vorsicht und Überlegung zu mahnen. Wo das »Geschäft« sich zwar mit »höchster künstlerischer Ausführung« und wie die marktschreierischen Anpreisungen alle heißen, drapiert, im übrigen aber der Preiskurant die erste Rolle spielt, wird wohl der Zweifel gestattet sein, ob die Kunst auch tatsächlich durchwegs auf derselben Höhe steht als wie die Preisliste. In diesen Zwiespalt mischt sich noch das weitere Bedenken, ob die Anstalt überhaupt befähigt ist, die in künstlerischen Angelegenheiten immer mitsprechenden Faktoren wie Umgebung usw. gebührend und genügend zu berücksichtigen und dementsprechend zu raten und Vorschläge zu machen. Endlich stellt sich solchen Anstalten gegenüber das unbehagliche Gefühl ein, daß man es eben doch mit Geschäften zu tun hat, denen das Geschäft in erster Linie Geschäft ist, die infolgedessen möglichst vorteilhaft verkaufen wollen und sich nicht allzusehr von idealen Beweggründen und Erwägungen beeinflussen lassen. Sie können ja auch ziemlich leicht skrupellos verfahren, denn »Künstlerehre« und »Künstlerruf« sind Begriffe, die für sie wenig ausschlaggebend in die Wagschale fallen.

Es berührt peinlich, die Antwort auf die Frage, wie das Friedhofselend beseitigt werden kann, geben zu müssen, so selbstverständlich ist sie. Zweifellos handelt es sich um eine künstlerische Angelegenheit und in künstlerischen Dingen ist die zuständigste Stelle doch der Künstler. Es könnte nun jemand den Einwand erheben: Ja, wenn die Friedhofskunst Sache des Künstlers ist, warum nimmt er sich dann des Friedhofes nicht an? Da es leider immer noch einzelne gibt, die von der großen Bedeutung und Notwendigkeit einer Kunstzeitschrift für den Gebildeten nicht überzeugt sind und deshalb eine solche entbehren zu können glauben, so ist damit zu rechnen, daß man allen Ernstes diesem Einwurf begegnet. Sie erfahren es ja nicht, wie sehr sich beispielsweise die Deutsche Gesellschaft

ERNST WANTE — FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Wandgemälde, für die Krankenhausschwestern zu Eecloo (Belgien), im Jahre 1900 gemalt. — *Text S. 17*

für christliche Kunst um eine religiös und ästhetisch in gleicher Weise befriedigende Gestaltung des Friedhofsbildes bemüht, sie lernen die vielen Grabdenkmalentwürfe, welche die Kunstzeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« seit langem von Künstlern dieser Gesellschaft veröffentlichen, nicht kennen, jene Grabdenkmalentwürfe, die der deutlichste Beweis dafür sind, daß viele tüchtige Künstler der Friedhofskunst weitgehende Beachtung und lebhaftes Interesse entgegenbringen, daß viele tüchtige Künstler gerne den Friedhof wieder schön gestalten würden, wenn nur das Publikum den Weg zu ihnen finden wollte. Daß die Künstler mit Grabdenkmälern oder Entwürfen hausieren gehen, kann man schlechterdings nicht von ihnen verlangen.[1])

Die in den genannten Zeitschriften publizierten Entwürfe sind jedoch nicht als billige, vogelfreie Vorlagen zu betrachten. Leider bestehen vereinzelt solche irrtümliche Auffassungen und ist es nicht überflüssig, zu sagen, daß jedwede Verwertung eines solchen Entwurfes ohne Genehmigung des Künstlers gesetzlich verboten ist. Ihr Zweck ist, den Geschmack des Publikums zu bilden, dem Publikum zu zeigen, daß und wie die Künstler diesen Kunstzweig pflegen, das Publikum mit dem künstlerischen Schaffen bekannt zu machen und zwischen ihm und der Künstlerwelt die verbindende Brücke zu schlagen. Die willkürliche Verwendung eines künstlerischen Grabdenkmalentwurfes ist nicht nur ethisch sondern auch ästhetisch bedenklich, weil der Aufstellungsort, die nähere und nicht selten auch die fernere Umgebung usw. nicht ohne Einfluß auf die Wirkung des Denkmals sind, Umstände, denen allein der Künstler in glücklicher Weise Rechnung tragen kann. Auch sollen bei der Wahl eines Denkmals womöglich Beruf oder Eigenschaften des Verstorbenen Berücksichtigung finden, wodurch einesteils malerische Bilder geschaffen und andernteils im Beschauer edle Regungen geweckt werden können. Wenn über einem Grabe sich ein üppiger Marmorblock erhebt, so denkt sich der Beschauer wohl: »Der hat Geld gehabt«, aber weiter wird er ihm kaum ein Gedenken weihen, wenigstens kaum eines, dessen sich der Verstorbene freuen könnte. Das ist aber für ein christliches Grab doch wohl etwas wenig. Es sind also zahlreiche Gründe vorhanden, die klar und zwingend dartun, daß lediglich der Künstler dazu berufen ist, die Friedhofsfrage glücklich und befriedigend zu lösen. Daß der Künstler bei jedem auch noch so bescheidenen Auftrag ein künstlerisch möglichst hochstehendes Werk zu schaffen sucht, dafür bürgt, wenn ein Skeptiker idealere Empfindungen vielleicht nicht gelten lassen will, sein Ehrgeiz. Jeder Künstler ist bestrebt, stets sein Bestes zu geben, schon um sich einen Namen zu machen und sich Aufträge zu sichern, und jeder, der bereits einen Namen hat, ist gewissenhaft und — sagen wir es ganz ruhig — vorsichtig genug, um ihn nicht zu mißkreditieren.

Nun gibt es viele, die den ehrlichen und guten Willen haben, ihren lieben Toten schöne Denkmäler zu setzen, aber sie scheuen sich, mit einem Künstler in Verbindung zu treten, weil sie die »hohen« Preise fürchten. Sie fürchten die Preise der Künstler, ohne dieselben überhaupt zu kennen. Gar mancher würde große Augen machen, wenn er sehen würde, was ihm der Künstler um denselben Preis bietet, den er dem Steinmetz für ein fades Monument nach Schema F aus schwarzem Marmor bezahlen muß. Gerade bei den Preisen für Grabmonumente halten sich die Künstler in überaus bescheidenen Grenzen und sind von größtmöglichstem Entgegenkommen. Das sei ausdrücklich konstatiert. Der Steinmetz als solcher soll gewiß nicht bekämpft werden. Dem Steinmetz, was des Steinmetzen ist, aber dem Künstler auch, was des Künstlers ist. Sie sollen miteinander arbeiten. Der Künstler ist hiezu bereit. Beweis dafür ist, daß unsere christlichen Künstler nicht selten dem Steinmetz einen Entwurf gegen verhältnismäßig recht geringe Entschädigung gerne zur Ausführung überlassen. So ist der Künstler mannigfach bemüht, seinen Teil zur Beseitigung der Friedhofsmisere beizutragen und so ist diese Misere nicht auf das Schuldkonto des Künstlers, sondern lediglich auf dasjenige des Publikums zu setzen. Darum ist es am Publikum, nun endlich den Weg einzuschlagen, der allein zum Bessern führt, nämlich den Weg zum Künstler. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst übernimmt mit Vergnügen die Führung zu demselben.

Jos. Wais

[1]) Vgl. den Aufsatz »Hemmnisse der Grabmalkunst« im 6. Heft, S. 168 ff. des vorigen Jahrgangs.

HOLLÄNDER IN BERLIN

Die große Blütezeit der spezifisch niederländischen (holländischen) Malerei und namentlich Landschaftsmalerei gilt mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts als beendet und durch Konventionelles abgelöst. Erst mit der zweiten Hälfte des 19. wird an jene Vergangenheit wieder angeknüpft, und seit 1870 besteht eine ausgesprochen luministische Haager Schule, die selbst zur sonstigen, zumal Amsterdamer Kunst der jetzigen Nieder-

ERNST WANTE — DIE MESSE DES HL. BONIFATIUS

Wandgemälde in der Kirche St. Bonifaz zu Ixelles bei Brüssel. Ausgeführt im Jahre 1908. Text S. 17

MORITZKIRCHE, MERKURBRUNNEN UND MAUTHALLE IN AUGSBURG
Text S. 20

lande den Gegensatz des Lichtes gegen die Zeichnung und des Landschaftsbildes (samt Interieur) zum Figuren- und insbesondere Kompositionsbilde vertritt. Eine Ausstellung im Berliner Künstlerhaus Mitte Mai bis Mitte Juni 1911 gab darüber einen lehrreichen Überblick.

Als erster »großer Analytiker des Lichtes« gilt dort J. B. Jongkind (1819—1891), der in Paris an dem »paysage intime« teilgenommen hatte und jetzt durch einen kleinen, kraftpinseligen »Mondabend auf der Maas« vertreten war (siehe auch unseren »Berliner Kunstbrief 1911«). Am weitesten bekannt wurde J. Israëls (geb. 1824). P. J. C. Gabriel und der schlichte H. J. Weißenbruch (beide 1828—190?) waren malerische Entdecker der Deichlandschaft (des »Polderlandes«). Als »Entdecker der Nordsee« gilt H. W. Mesdag (geb. 1831). Die zarte Landschafts- und Tiermalerei des A. Mauve (1838—1888) mit ihrer weichen Breite wurde uns neuerdings besonders durch Radierungen von Krostewitz und hier durch solche von T. de Jong vertraut.

An Mauve und an Jakob Maris (1837—1899) sieht man wohl am deutlichsten die Nuancierung der neueren gegen die ältere Holländerkunst: an Stelle der durch Schatten- und Sonnenlicht gegebenen Reliefierung der Objekte erscheinen diese ruhiger, stiller; die Vorliebe für das Grau des zerstreuten Lichtes tritt (wie anderswo die für das Grün) an die Stelle der Liebe zum Braun und nähert diese Landschaftskunst an die der Engländer, und das kurze Schlagwort ist: »Auflösung des Lichts«. Zwar wird das Luftige nicht so flockig wie anderswo; aber alles sitzt so hübsch locker, zumal die Wolken. »Silberton«!

J. Maris also gilt den jetzigen Holländern als ihr größter Landschafter, der Schöpfer ihres Impressionismus. Diesmal war er nicht reichlich kennen zu lernen; aber seine »Schulpenfischer« zeigen doch den Wolken- und Wellenkünstler. Kaum einer dort hat wohl so viel Schule gemacht wie er. Auch sein Bruder Willem Maris (1844—1910), mehr ein Sonnenlichtmaler, wirkte z. B. noch auf den vielleicht ältesten dieser ganzen Gruppe ein, auf den (diesmal fehlenden) J. Bosboom, von dem namentlich Kircheninterieurs gerühmt werden. (Ein dritter Bruder, M. Maris, geb. 1835, fällt als Genremaler in England aus diesem Zusammenhange heraus.)

Waren die Genannten erst anderswo, besonders in Paris und auch in Brüssel tätig, so vereinigten sie sich fast alle um 1870 im Haag, dessen Zeichenakademie vielleicht von Bedeutung dafür war. An ihr wirkte z. B. C. Bisschop, bekannter Genremaler, der hier fehlte, während von dem jüngeren R. Bisschop, geb. 1849, ein kleines Kircheninterieur zu sehen war. Es schlossen sich noch an: A. Neuhuys, geb. 1844, dessen »Kind mit Ziege« ein luftiges Grün zeigt, und B. J. Blommers, geb. 1845 (Schüler jenes älteren Bisschop), dessen »Schulpenfischer« ein virtuoses Stück Wellen und Wellenluft sind. Soweit gilt die ältere Haager Schule als abgeschlossen. Es folgt eine jüngere solche Schule, die ältere Tradition fortsetzend, aber unruhiger, von stärkerer Farbe, von tieferem Ton, und anscheinend »französischer«. Nicht alle jüngeren Haager sind so impressionistisch derb, so hartklexig, wie es die »Ernsthafte Lektüre« der Frau L. Robertson (geb. 1857, Gattin jenes jüngeren Bisschop) oder das Bild »Steine laden« des G. Poggenbeek (1853—1903) zeigt. Der Maler des Amsterdamer Straßenlebens, G. H. Breitner (geb. 1857), als der bedeutendste aus dieser Gruppe geltend, fehlte diesmal. Er und der besonders als Aquarellist gerühmte W. B. Tholen (geb. 1860), von dem hier eine »Südsee« war, sind bekannt. Neu waren uns W. de Zwart (geb. 1862) mit einem derbpinseligen »Kuhmarkt«, M. A. J. Bauer (geb. 1867), auch als Graphiker gerühmt, und endlich J. C. Ritsema (geb. 1869) mit einer sehr breitstrichigen »Polderlandschaft«.

Wie nun Paris sein Barbizon, Brüssel sein Tervueren, München sein Dachau usw., so fand Amsterdam sein Laren. Es ist dies ein südöstlich von jener Stadt liegendes Dorf, anscheinend reich an malerischen Bäumen und Bauernhäusern und an winterlichen Idyllen. Hier hatte schon A. Mauve gearbeitet; und in diesem »Lande von Mauve« hat sich nun eine Künstlerkolonie gebildet, die der Kunst im Haag näher zu stehen scheint, als der in Amsterdam. Unglaublicher — aber erfolgreicherweise wurde 1905 zu Laren in der »Villa Mauve« eine eigene Kunsthandlung errichtet. Sie machte im Winter 1905/06 eine Ausstellungsreise nach nördlicheren deutschen Städten, stellte 1906 im Haag aus, erweiterte sich mit dekorativer Kunst und schuf schließlich eine Winterfiliale in einem Patrizierhause zu Amsterdam, die natürlich über den Larenschen Künstlerkreis hinausgeht.

Aus diesem lernten wir jetzt kennen: R. Laguna (geb. 1864) mit einem schönen »Interieur in Brabant«, E. v. d. Veen (1866) mit einem »Sommermorgen in Laren«, F. Deutman (1868) mit einem »Interieur«, M. Monnickendam (1874) mit einem »Friesischen Interieur« und A. Broedelet (1872) mit einer »Serenade«. Namentlich das letztere Bild mit seinen vier ausdrucksreichen goldigen Kindergesichtern zeigt, daß hier nicht mehr ausschließlich das Landschaftsinteresse und der Silberton der Haager herrscht. Es schließen sich noch an: J. Dooyewaard (1876) mit einem

hübschen Interieur »Strümpfe stricken«, F. Langeveld (1876) mit einer feuchtschimmernden, weitblickigen »Landschaft bei Laren«, A. R. Mauve der Sohn (1877) mit einem Austernteich-Bild, S. Garf (1879) mit einem »Mädchen aus Laren«, D. Schulmann (1881) mit einer Abendlandschaft und W. A. Knip (1883) mit einem »Winter in Laren«.

Was sich um Amsterdam selbst gruppiert, steht also zur Haager Richtung in einem Gegensatze des Zeichnerischen zum Malerischen und zum Luministischen sowie der mehr figuralen zu den mehr landschaftlichen Gegenständen, auch wenn die Gruppierung der Künstler nicht immer deutlich wird. An der Spitze der Amsterdamer steht die längst berühmte Therese Schwartze (geb. 1852, verheir. v. Duyl), die jetzt mit einem breit und weich angelegten Bilde »Der Brief« vertreten war. Andere einflußreiche Maler aus der älteren Amsterdamer Schicht, wie Allebé, A. J. Derkinderen (von dem Wandgemälde im Rathause in Hertogenbosch von 1901 stammen), der jetzt auf deutschen Ausstellungen beliebte Porträtist J. P. Veth, Js. Israëls der Sohn mit seinem Pariser Genre und manche andere fehlten diesmal.

Kennen lernten wir u. a.: N. v. d. Waaij (1855) mit einer »Porträtstudie«, J. H. Wijsmuller (1855), einen besonders eifrigen Darsteller der Amsterdamer Gegend, D. Wiggers (1866) mit einer in weichen Flächen gesehenen »Landschaft in Noorden«, L. W. v. Soest (1867), der eine Winterpartie aus dem käsigem Edam brachte, W. Heijenbrock (1871), der uns durch einen »Umbau bei Cockerill« in die belgische Industriegegend führte, R. J. Bakels (1873) mit einem vor einer Abendlandschaft stehenden »Taubenhaus«, Lizzy Ansingh (1875) mit einer »Porträtstudie«, D. Nijland (1871) mit einem »März«, dessen spitzfeine Pinselung von fast allem hier Gesehenen absticht. Der jüngste von allen diesmaligen Ausstellern, A. Imerdijk (1885) stuft seinen »Kortenhoef« in einer interessanten Luftperspektive von vorne bis in den duftigsten Hintergrund ab.

Läßt sich vielleicht auch noch eine an neuere Schotten erinnernde Richtung der stimmungsvollen, feinen dunklen Flächen erkennen? Neben jenem Bakels zeigen sich in dieser Weise E. Karsen (1860) mit einem Bild »Am Rande von Amsterdam« und G. W. v. Blaaderen (1880) mit einer »Landschaft bei untergehender Sonne«.

Man fragt wohl auch nach J. Toorop (1860) mit seinen dekorativen Symbolismen, den wir besonders auf der Düsseldorfer christlichen Ausstellung kennen gelernt. Mit ihm an der Spitze haben sich andere Jüngere organisiert und bereiten eine Sonderausstellung in Amsterdam vor. Diesmal war nur einer von ihnen zu sehen: J. Heijse (1862), in Vlissingen wirkend. Sein madonnenhaftes »Mädchen mit Kind« erinnert mit seinen Zartheiten in Linie und Farbe an M. Denis; doch sind die Farben etwas ruhiger als bei diesem. Näheres von diesen neuen Regungen würden wir um so lieber hören, als wir heute etwas lang bei kompositionslosen Darstellungen geweilt.

Berlin-Halensee Hans Schmidkunz

MORITZKIRCHE IN AUGSBURG MIT DEM FREIEN PLATZ, AUF DEM DIE MAUTHALLE STAND. *Text S. 20*

EIN ALTARAUFSATZ FÜR DIE ST. JOHANNISKIRCHE IN FREISING

Im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums war vor kurzem ein neues Altarwerk ausgestellt, das mittlerweile an seinen Bestimmungsort, die kleine St. Johanniskirche neben dem Dome zu Freising, übergesiedelt ist. Es lohnt, auf die treffliche Arbeit hinzuweisen. Bestellt ist es von den Mitgliedern des Freisinger Priesterseminars. Die Herstellung zog sich mit Unterbrechungen ungefähr zwei Jahre hin. Der Entwurf zu dem schönen Werke stammt vom k. Konservator Angermair, in die Ausführung teilten sich die Münchener Künstler Bildhauer Buscher und Maler Matthäus Schiestl, während die Aufsicht über die Polychromierung der Schnitzteile vom k. Konservator Prof. Haggenmiller geführt wurde. So ist dieses Werk ausschließlich ein Erzeugnis der Münchener Kunst. Sie hat ihre Vorzüge dabei nach der historischen wie nach der modernen, nach der neuschaffenden wie nach der herstellenden Richtung zu entfalten und zu bewähren Gelegenheit gehabt. Der Gesamteindruck entspricht durchaus dem der mittelalterlichen dreiteiligen Altaraufsätze. Demgemäß sehen wir einen breiten Mittelschrein mit Schnitzereien, zwei Flügel, die innen und außen mit Malereien geschmückt sind, unten eine gemalte Predella. Ist der Schrein geschlossen, so findet man seine Seiten mit leichten, durchbrochenen Schnitzereien (Astwerk) besetzt, die emporsteigend sich oben zu einer reichen und luftigen Bekrönung entwickeln. Der Stil ist jener der späten Gotik, dem das gesamte Werk sich getreu anpaßt. Jene seitlichen und bekrönenden Schnitzereien sind belebt durch figürlichen Schmuck, nämlich an den Seiten mit den Halbfigürchen von Isaias, Lukas, Bonaventura und Pius V. Im Aufsatz oben sieht man das geschnitzte Wappen von Bayern und das des Erzbischofs von Dr. Bettinger, in der Mitte die Figurengruppe der allerheiligsten Dreifaltigkeit mit Engeln, rechts und links die hll. Joachim und Anna, letztere in den Armen Maria haltend. Ist doch dieser ganze Altar zum Lobe der unbefleckten hl. Jungfrau bestimmt. Demgemäß sehen wir ihre Figur als Immaculata auch inmitten des Hauptschreins; zwei reizende schwebende Engel halten eine

Krone über ihrem Haupte. Neben ihr stehen die Figuren des hl. Sigismund und des hl. Korbinian, des Patrons des Freisinger Erzstiftes. Die letzteren beiden Figuren sind alt und für den jetzigen Zweck in ganz vorzüglicher Weise erneuert. Es war für den Bildhauer keine einfache Aufgabe, die Madonna zu diesen beiden Figuren passend zu gestalten. Buscher hat sie in so vorzüglicher Weise gelöst, und seine Madonnenfigur derart stilecht durchgeführt, sogar, was immer das Schwierigste bleibt, in der Behandlung des Kopfes und Antlitzes, daß man schon sehr genau Bescheid wissen muß, um die Figur nicht gleich den zwei andern für alt zu halten. An dem Kinde kann man die Neuheit des Werkes noch am ehesten erkennen. Die lebhaft farbigen und goldglänzenden Figuren heben sich wirkungsvoll von einem gemalten Teppichhintergrunde ab. Den oberen Abschluß bildet ein geschnitzter Laubbaldachin, der von dünnen Säulchen getragen wird. Die Polychromierung tat in dem hellen Ausstellungsraum auffallend starke Wirkung. Übrigens wäre meines Erachtens den ornamentalen Teilen mit der bloßen Vergoldung ausreichend genügt gewesen, mit der ja auch die alten Vorbilder auskommen; die roten, grünen und anderen Töne scheinen mir die Sache zu unruhig zu machen, und dem Bestande des Silbers möchte ich nicht trauen. Das Glanzgold wird von selbst zurückgehen, wenn es erst etwas älter geworden ist, eine Reihe von Wintern durchgemacht und Patina angesetzt hat. Die gemalten Flügel zeigen innen übereinander links oben den Sündenfall, unten Maria und Joseph, das Jesuskind verehrend; rechts oben die Verkündigung, unten die Himmelfahrt Mariä. Die Außenseiten haben nur je ein Gemälde, nämlich links die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth; rechts die Taufe Christi, neben der Gruppe der beiden Hauptpersonen nach altem Herkommen ein Engel, der aus kompositionellen Gründen keine Flügel hat. Die Malerei ist ganz nach Schiestlscher Art in den Figuren, wie in den altertümlich leicht stilisierten landschaftlichen Teilen voll deutscher Schlichtheit und Innigkeit, breit, einfach und ruhig in den Darstellungen, mild in den Farben, um den Eindruck des Mittelschreines nicht zu beeinträchtigen. Auch in der Predella erklingt das leitende Motiv. Wir sehen St. Johannes den Evangelisten auf Patmos, wie die Madonna ihm in der Strahlenglorie erscheint, hinten links öffnet sich ein Blick über das Meer, rechts auf Freising; eingefaßt wird die Komposition durch die Figuren von zwei Freisinger Bischöfen, die sich durch ihre Marienverehrung besonders ausgezeichnet haben, nämlich links Eckard, dem auch der Dom seine Herstellung im Barockstil verdankt, rechts Sixtus von Tanneberg, der 1476 das Fest der Unbefleckten Empfängnis einführte. Das schöne Altarwerk gereicht denen, die es veranlaßt, wie seinen Künstlern zu gleicher Ehre.

AUSSCHREIBEN EINES WETTBEWERBES

Zur Erlangung von Entwürfen für je ein größeres und ein kleineres Altargemälde am Hochaltar und an den beiden Seitenaltären der neuen katholischen St. Michaelskirche in Nürnberg wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden Künstlern eröffnet mit nachstehenden Bestimmungen: 1. Den Gemälden sind nachstehende Themen zugrundezulegen: a) als Thema des 4,25 m : 2,00 m großen Hauptgemäldes am Hochaltar ist eine Darstellung des Erzengels Michael bestimmt. Für das kleinere Bild im Aufsatze oberhalb des Hauptgemäldes ist eine in Wolken schwebende halbe Figur Gottvaters zu wählen. b) das Thema des 3,50 m : 1,50 m großen Hauptgemäldes des rechten Seitenaltares (Epistelseite) hat eine Darstellung des Hl. Johannes des Täufers als Rufers in der Wüste, das Thema des 3,50 m : 1,50 m großen Hauptgemäldes des linken Seitenaltares (Evangelienseite) eine Darstellung der Mutter Gottes als Trösterin der Betrübten zu bilden. In dem kleineren Bilde im oberen Aufbau eines jeden der beiden Seitenaltäre sind Engelfiguren mit Emblemen oder Monogrammen darzustellen. 2. Die Ausführung der sechs Gemälde ist in Ölfarben gedacht. 3. Die Kirchenverwaltung zu Unserer Lieben Frau in Nürnberg wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine zeichnerische Darstellung der drei Altäre mit den eingeschriebenen Maßen sowie einen Grundriß der Kirche mit den eingezeichneten Altären zugehen lassen. 4. Für die Ausführung der sechs Gemälde steht aus dem staatlichen Kunstfonds eine Summe von insgesamt 12000 Mark zur Verfügung, über welche hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. 5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben von jedem der sechs Gemälde je eine farbige Skizze im Maßstabe 1 : 5 einzusenden. Die mit einem Kennworte versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, den Namen des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, müssen bis spätestens 15. Dezember 1911, abends 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße Nr. 3, abgeliefert werden. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe erfolgt auf Kosten und Gefahr der Bewerber. 6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über die Ergebnisse des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus den von der Staatsregierung ernannten Künstlern: Akademieprofessor Hugo Frhr. von Habermann, Direktor der Hofgemäldesammlung Professor August Holmberg, Konservator Professor Hans Haggenmiller, Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherr von Schmidt, sämtliche in München, und aus dem von der Kirchenverwaltung zu Unserer Lieben Frau in Nürnberg bestimmten Mitgliede: K. Geistl. Rate, Pfarrer Johann B. Höfner in Nürnberg. Als Ersatzmänner im Preisgericht sind aufgestellt: Akademieprofessor Gabriel von Hackl, Hofoberbaurat Eugen Drollinger, beide in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder des anderen Ersatzmannes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmännern vorbehalten. 7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 1000 Mark zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. 8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. 9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programmes wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen. 10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten herbeiführen. Dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, an dem vom Preisgericht zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. 11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die eingelieferten Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Balthasar Schmitt

St. Bennokirche in München. 1896. Holz

Crucifixus

BALTHASAR SCHMITT

Von Dr. O. DOERING-Dachau

In den folgenden Zeilen soll auf das bisherige reiche Werk eines unserer am tiefsten beanlagten, feinfühligsten Bildhauer hingewiesen werden, eines Mannes, der auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst wahrhaft Weihevolles ersinnt und schafft, und auf dem der profanen zu den Besten gehört.

Balthasar Schmitt, Professor an der Akademie zu München, ist am 29. Mai 1858 im Marktflecken Aschach bei Kissingen geboren. Seine erste Unterweisung in der Kunst genoß er bei dem Bildhauer Michael Arnold in Kissingen. Es folgten drei Jahre des Studiums in Nürnberg. Von da wandte sich Schmitt nach München und erregte durch seine Befähigung so großes Interesse, daß ihm das Reisestipendium der M. von Wagnerschen Stiftung zum Zweck einer vierjährigen italienischen Studienreise zugebilligt wurde. Der in einzelnen Werken fühlbare Einfluß der italienischen Kunst ist von den gewaltigen Eindrücken abzuleiten, die der junge Künstler damals empfing. Schon die frühesten Schöpfungen Schmitts besitzen seine bezeichnenden Eigentümlichkeiten. Die große Gruppe des Heilandes mit Maria und Martha zeigt zwar in der Hauptfigur eine gewisse Absichtlichkeit der Drapierung, auch ist der Christuskopf noch ziemlich flau, ausgezeichnet aber sind die beiden Schwestern, bei denen in Gesichtsschnitt, Miene und Gebärde, ja auch in der Gewandung der charakteristische Kontrast durchaus scharf und doch ohne Übertreibung herausgearbeitet ist. Schon damals (1883) trat die hervorragende Fähigkeit Schmitts hervor, ideale Züge mit naturalistischen zu verschmelzen, Gestalten voll echten Lebens zu schaffen, und dabei das Alltägliche in sich selbst und durch die Vereinigung mit dem überirdisch Hoheitsvollen abzuklären und zur reinsten Wirkung zu bringen. Wenige Jahre später (1888) entstand die Figur Albrecht Dürers. Der Kopf ist natürlich nach dem bekannten Selbstbildnis gestaltet, aber etwas älter. Die Haltung ist jener Auffassung verwandt, die vor einigen Jahrzehnten beliebt war.

Der römische Aufenthalt übte alsbald sichtliche Wirkung. Eine technische Vervollkommnung trat ein. Sie macht sich u. a. in der Durchbildung der Akte geltend. 1890 entstand das feine, edle Relief des verlorenen Paradieses, ein Jahr später die vortreffliche Rundfigur des Glaucus (aus Bulwers »Letzten Tagen von Pompeji«). Am Sockel sehen wir in Relief die wilden Tiere, mit denen der Jüngling kämpfen soll. Die letzteren zeigen treffliche Naturbeobachtung, das Ganze einen kräftigen Realismus. Er tritt auch bei dem erwähnten Adam und Eva-Relief hervor, das sich aber auch durch tiefere geistige Erfassung auszeichnet. Nach der Maria-Martha-Gruppe ist es das erste derartige Stück, in dem die Augen der Figuren anfangen, von dem Seelenleben zu sprechen, von dem Hange, den Geheimnissen des irdischen und überirdischen Lebens nachzugrübeln. Wir werden diesem Zuge, der aus Schmitts eigenstem Wesen sich erklärt, noch oft begegnen. Endlich ist bei jenem Werke zu beachten, daß es ein Relief ist. Der Künstler hat für diese Art der Darstellung bis auf den heutigen Tag eine ausgesprochene Vorliebe behalten. Relief ist auch die gleichfalls 1890 in Rom geschaffene Darstellung der hl. Cäcilia, zu deren Orgelspiel zwei Engel singen (Abb. S. 34). Ein Anklang an das bekannte Relief des Cäcilienkopfes, der unter dem Namen Donatellos geht, ist nicht zu verkennen, ebensowenig ein allgemeines sorgfältiges Studium der Renaissance und der Antike, aber dennoch gibt sich das Werk innerlich völlig selbständig; alle drei Figuren konnten in ihrer Eigenart nur von einem deutschen Künstler so charakterisiert werden. Noch eins ist bei diesem und allen folgenden Schmittschen Reliefs zu bemerken, eine außerordentliche Bestimmtheit des plastischen Stils, der sich von malerischen Elementen frei hält, von der Perspektive nur eingeschränkten Gebrauch macht und alles bei äußerster Einfachheit weniger Motive scharf und eindrucksvoll, gegenständlich völlig erschöpfend und mit großer psychologischer Feinheit vor Augen stellt.

In jene frühe Schaffenszeit gehören endlich noch zwei Werke der Rundplastik, nämlich die durch Naivität entzückende Büste der hl. Agnes[1]) und die herrliche, stehende Figur der Musica sacra; letztere eine Gestalt

[1]) Abgeb. in Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst 1893.

Dapraio Art Library

BALTHASAR SCHMITT

HL. CÄCILIA

Marmor. 1890, Rom. Text S. 33

Marmor. Entstanden 1891
o o o *Text S. 39* o o o

BALTHASAR SCHMITT
HL. CÄCILIA

Am Marienaltar der St. Bennokirche in München Marmor. Text S. 40

BALTHASAR SCHMITT
MADONNA (1894)

… der St. Bennokirche zu München
…ntwurf des Altares von Leonhard
… … Romeis. Text S. 40 … …

BALTHASAR SCHMITT
MARIENALTAR

BALTHASAR SCHMITT

DIE APOSTEL THADDÄUS UND JOHANNES

Holz. Entstanden 1893 für Fond du Lac. *Text S. 39*

BALTHASAR SCHMITT MADONNA

Marmor. Entstanden 1895. Text S. 40

von edelster Reinheit der Linienführung. Diese beiden Gestalten führen uns zur Betrachtung der Schmittschen Idealfiguren überhaupt.

Zunächst noch ein zweites Relief der hl. Cäcilia (1891); diesmal nur der Kopf und der Büstenansatz, wiederum scharfes Profil (Abb. S. 35). Das Antlitz zeigt den edelsten Ausdruck, gleichzeitig entbehrt es der strengeren Stilisierung und bietet individuelle Züge, die den Eindruck vollen Lebens machen. Der gleiche gemäßigte Naturalismus tritt bei den Heiligengestalten Schmitts noch oft hervor. Auch die 1893 entstandenen, in Holz geschnitzten Apostelfiguren für Fond du lac (Nord-Amerika) zeigen ihn wenigstens entfernt in den prachtvoll durchgearbeiteten Köpfen, während die Auffassung im ganzen der deutschen Gotik verwandt ist (Abb. S. 38). Bemerkt sei noch, daß diesen Figuren das sonst von Schmitt gern angewandte Belebungsmittel der Farbe fehlt. Stark an die Schönheitsgrenze des Realismus gehen gelegentlich

BALTHASAR SCHMITT MADONNA
Holz. Entstanden i. J. 1896

neuere Figuren, wofür ein Entwurf für einen St. Petrus als Beispiel dienen möge (Abb. S. 64). Die Engelgestalten Schmitts sind durchaus verschiedenartig. Teilweise mahnen sie an italienische Renaissance, teils an deutsche Gotik, wie im Einzelfalle der Künstler es für seine Zwecke passend fand. Auf dem einen Relief des Marienaltars von Waldaschaff (1904) fällt der Verkündigungsengel durch männliche Herbigkeit auf (Abb. S. 49); von reizendem Schwunge der Linien sind die beiden Engel, die am Marienaltar von Großheubach (1899) die Krone über dem Haupte der Madonna orans halten. Von herrlicher Ruhe sind die zwei neben der thronenden Himmelskönigin knienden Engel in der Lünette des Kardinal Hergenröther-schen Grabmals. Wir kommen auf dies äußerst wertvolle Stück noch weiter zu sprechen.

Schon die bisher betrachteten Werke hätten mancherlei Gelegenheit bieten können, von unseres Künstlers Madonnengestalten zu reden. Schauen wir von diesen eine etwas größere Zahl an — er hat die Gestalt der Jungfrau oft und mit sichtlicher Begeisterung dargestellt — so sehen wir, daß Schmitt für sie kein feststehendes Schema geschaffen hat, vielmehr dem Charakter je nach der Eigenart der Aufgabe immer von neuem nachsinnt. Zu den frühesten dieser Madonnenfiguren gehört die thronende Gottesmutter der St. Bennokirche in München (1894). In hoher Feierlichkeit der Haltung sitzt sie da, angepaßt der großartigen Strenge der romanischen Architektur, als Mittelpunkt des Altars, dessen Seitenteile und Predella in Reliefs und Malereien Szenen aus dem Marienleben darstellen (Abb. S. 36 und 37). Trotz jener Feierlichkeit fehlt doch der Figur jede Härte. Gegen die Stilisierung, zumal der unteren Partie der Figur, gibt die leise Freiheit der oberen das künstlerische Gegengewicht. Bei aller Regelmäßigkeit lebt doch das Madonnengesicht, die Gewänder fließen natürlich, lieblich ist der Kopf des Kindes, und die Hände sind naturwahr durchgebildet. Der eingefleischte Archäologe mag hierin vielleicht eine gewisse Inkonsequenz finden, aber sicher ist es eine begrüßenswerte Inkonsequenz, die zur Hebung der Wirkung nicht wenig beiträgt, und das ist schließlich die Hauptsache. 1895 entstand ein kreisrundes Marmorrelief, Kniestück, dessen Anmut an den Reiz raffaelischer Madonnen erinnert (Abb. S. 39). Von 1897 stammt der Marienaltar in der S. Ursula-Kirche in München-Schwabing, ein polychromiertes Werk, dessen Farbenzusammenstellung in vorwiegendem Weiß mit hellem Blau, die Ornamente gleichzeitig mit gelben, grünen und violetten Einzelheiten, an Robbiasche Werke erinnert (Abb. S. 46). Nochmals lenkt es unsern Blick zu den Schmittschen Heiligenfiguren zurück, und wir dürfen die Kunst bewundern, die diesen S. Franziskus, diesen S. Dominikus zu Mustern tiefster Charakterschilderung zu gestalten wußte.[1]) Immer wieder muß auf die besondere Wichtigkeit hingewiesen werden, die bei den Schmittschen Idealgestalten der Blick des

[1]) Vgl. Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst 1900.

Balthasar Schmitt

Kreuzabnahme

BALTHASAR SCHMITT

PIETÀ

BALTHASAR SCHMITT RELIEF

Text S. 54

Auges hat. Je weiter jene sich der eigentlich menschlichen Art nähern, um so deutlicher verrät der Blick das inbrünstige Verlangen, über die Grenzen der Menschlichkeit hinaus in die Regionen zu dringen, deren geheimnisvolle Wunder auf Erden nur durch den Glauben erfaßt werden können. So sehen wir es bei dem schon erwähnten Altar für Waldaschaff oder bei einer entzückenden geschnitzten Madonna (Besitz des Künstlers), bei der der natürliche Eindruck durch Anwendung von Farbe gesteigert ist (Abb. S. 40). Es ist eine ganz leise Lasierung, wie sie ehedem etwa auch Riemenschneider angewandt hat. Auch formal nähert sich der Art dieses alten herrlichen Meisters Schmitts Marienfigur vom Altar in Großheubach. Die Gestalt der schmerzensreichen Gottesmutter erscheint bei einer Anzahl von Werken. Eine Pietà (1903), mehr nach der herkömmlichen Art, mit dem über dem Schoße Mariens quer liegenden Leichnam Christi, gehört der S. Pauls-kirche zu München. Das hintenüber gesunkene Haupt des Heilandes wird durch einen kleinen knienden Engel gestützt, dessen Weinen zu der im Schmerz verklärten, hoheitsvollen Ruhe des Ganzen und zu der heiligen Gottergebenheit der Mutter nach meinem Gefühl fast zu kinderhaft erscheint.[1]) Nicht unerwähnt seien zuletzt die Reliefs der Anbetung der Weisen und der Beweinung des Leichnams auf dem steinernen Hochaltar der Kirche von Thalhausen (Abb. S. 47). Endlich noch ein Pietà-Relief in quer rechteckiger Form, der Mittelteil mit gestelztem Halbkreisbogen überhöht, alles in herbem Ernst und wahrhaft großartigem Zuge, an dem in diesem Falle auch die trauernden Engel teilnehmen (Abb. S. 41; vergl. Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst 1904).

Darstellungen solcher Art leiten uns dazu, die Ausgestaltung der Figur des Heilandes näher zu betrachten. Von den Szenen der Geburt und der Anbetung der Weisen sehen wir ab. Das heranwachsende Jesuskind hat Schmitt wiederholt geschildert. So in der S. Adalbero-Kirche in Würzburg, wo wir den göttlichen Knaben mit St. Joseph in schlichter Gruppe vereinigt finden (Abb. S. 48). Ein schönes, feierliches Werk, durch die beiden Köpfe besonders lebensvoll gemacht. Man beachte wieder die Verschiedenheit des Blickes bei beiden. Noch schöner, weil in sich ausgeglichener, ist ein Holzrelief mit der heiligen Familie. Die Auffassung nähert sich in freier Weise jener der späten Gotik. Nochmals sei auf die Art des Schmittschen Reliefstils hingewiesen. Zwar sehen wir eine gotische Gewölbearchitektur, die auf romanischen Säulen ruht; den Hintergrund für die Figuren aber bildet ein Teppich mit Granatapfelmuster, der die perspektivische Vertiefung aufhebt. Auch den zwölfjährigen Jesus im Tempel sehen wir. Er ist wohl etwas unter jenem Alter aufgefaßt (Abb. S. 44). Das nach Art der mittelalterlichen Schnitzaltäre mit einem archi-

[1]) Abgebildet im I. Jahrgang, S. 51.

BALTHASAR SCHMITT (1897)

Klosterkirche in Mehrerau. *Text S. 54*

BALTHASAR SCHMITT — DER KNABE JESUS IM TEMPEL

Holzrelief von 1899. Pfarrkirche Großheubach. Text S. 48

BALTHASAR SCHMITT DIE HL. FAMILIE

Holzrelief von 1499. Pfarrkirche Großheuback. Text S. 42

Marienaltar in der St. Ursulakirche zu München-Schwabing. Majolika.
ooooo *Text S. 40* ooooo

BALTHASAR SCHMITT
MARIENALTAR (1897)

Hochaltar in Stein für Thalhausen. Text S. 42

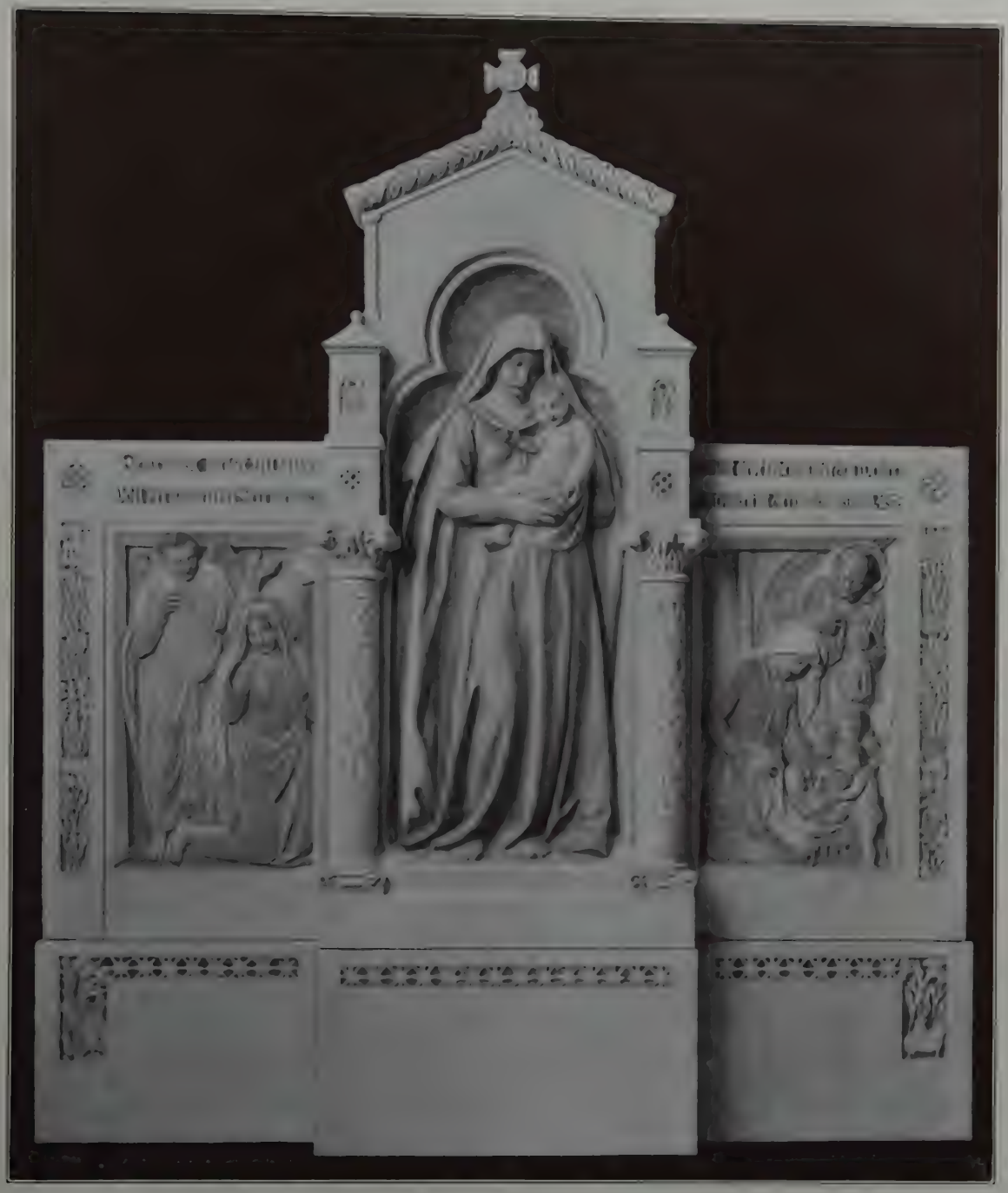
BALTHASAR SCHMITT

BALTHASAR SCHMITT ST. JOSEPH

St. Adalberokirche zu Würzburg, Seitenaltar. Entstanden 1903. *Text S. 42*

tektonischen Baldachin geschmückte Holzrelief ist ein ausgezeichnetes Meisterstück realistischer Kunst. Man achte auf die Haltung des Elternpaares, auf das Spiel der Hände, auf die äußerst charakteristischen Figuren der Schriftgelehrten, die in den Büchern suchen, auf den brillanten genrehaften Zug mit dem Schwerhörigen vorn. — Derselbe kräftige Realismus begleitet uns bei den Bildwerken, die Jesus im Mannesalter darstellen, wie etwa beim Freiburger Hochaltar, von dessen Reliefs hier das der Auferweckung, das des Kinderfreundes, das von Emmaus herausgegriffen seien (Abb. S. 50 und 51). Der Ausdruck Christi zeigt tiefsten Ernst, Ruhe und Milde; das sind die Züge, die die Schmittschen Darstellungen andauernd charakterisieren! Sie sollen die Seele nicht aufwühlen, sondern selbst im größten Affekt immer tröstlich und beruhigend wirken.

Der Rest einer



BALTHASAR SCHMITT ALTAR FÜR WALDASCHAFF

Text S. 40

gewissen Lieblichkeit des Christusantlitzes, den wir beim Freiburger Altar noch finden, ist verschwunden bei den 1908—1911 entstandenen Reliefs der ersten zehn Stationen des heiligen Kreuzweges für Oberzell bei Würzburg (Abb. S. 52—55). Hierbei sei etwas erwähnt, worauf bisher noch nicht hingewiesen wurde. Nämlich, daß Balthasar Schmitts Begabung nach der Seite der Malerei nicht minder bedeutend ist als nach der der Bildnerei. Was er malt, behauptet den Charakter des Reliefs, und so fügen sich seine künstlerischen Tätigkeiten zur Einheit. Bei dem Oberzeller Kreuzweg arbeitet er nicht nach

BALTHASAR SCHMITT

JESUS DER KINDERFREUND

BALTHASAR SCHMITT

JESUS BEI MARTHA UND MARIA

Reliefs für den Hochaltar der Herz-Jesukirche in Freiburg im Breisgau. 1907. *Text S. 48*

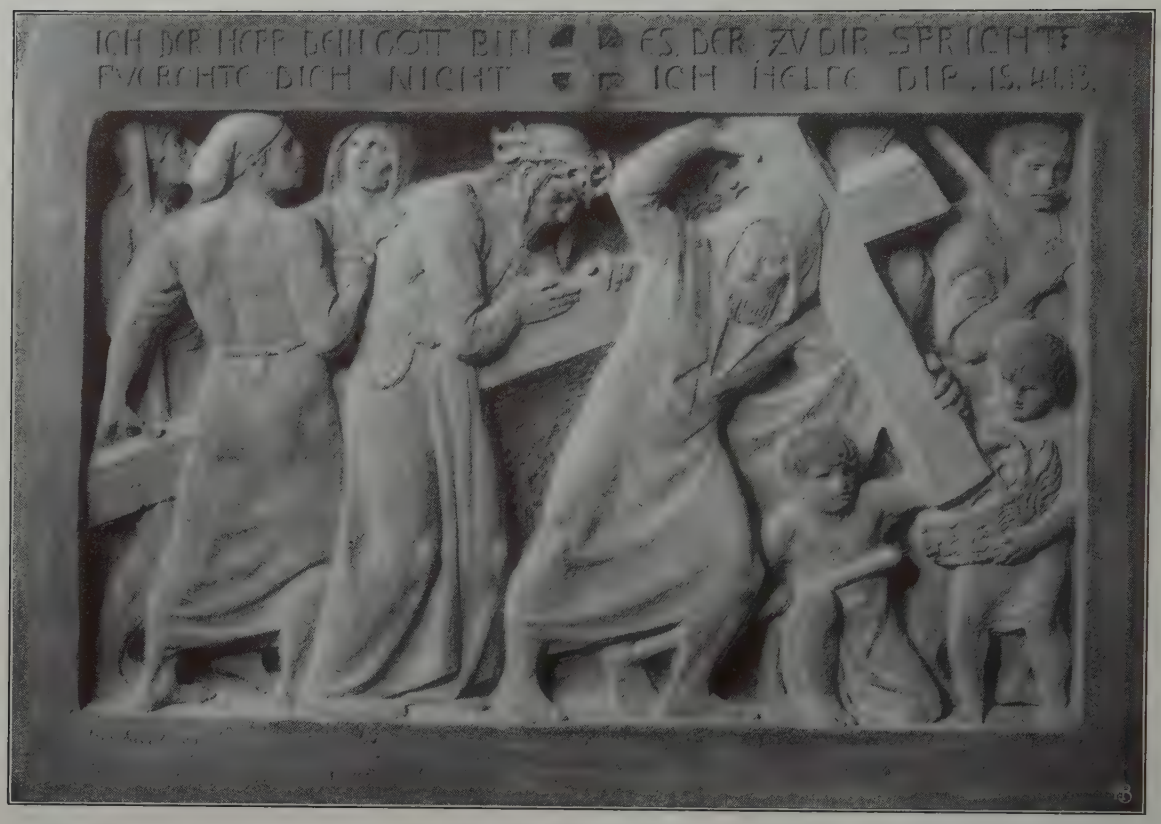
BALTHASAR SCHMITT

AUFERWECKUNG

BALTHASAR SCHMITT

EMAILS

Modell für den Hochaltar der Herz-Jesukirche zu Freiburg im Breisgau. 1907. *Text S. 48*



BALTHASAR SCHMITT V. KREUZWEGSTATION

Oberzell bei Würzburg. Text S. 49 und 52

einem plastischen Entwurf,[1]) sondern nach einem Karton überträgt er das Gebilde direkt in den Stein, natürlich in Künstlerart mit voller Freiheit und daher mit Abweichungen. Wenn man dieses System kennt, so hat man auch sogleich die Erklärung für die schöne, flächige Art dieser Reliefs und ihre eigentümliche, besonders in der Photographie an die Wirkung von Schwarz-Weiß-Graphiken erinnernde Licht- und Schattenverteilung. Die Werke sind, wie meistens bei Schmitt, Tiefreliefs. Die Hintergründe entbehren jeglicher Andeutung der Örtlichkeit, wie wir dies etwa auch bei den Stationen des Krafftschen Kreuzweges in Nürnberg sehen. Die Szenen sind aufs äußerste vereinfacht, die Charakterisierung infolge der Herbigkeit stark und eindrucksvoll, auch dem schlichtesten Menschen verständlich, dabei niemals unedel. In der Figur des leidenden Heilandes gipfelt alles, und dennoch weilt der Blick voll Interesse bei jedem andern Kopfe, bei jeder anderen Figur, weil überall der Gedanke des Ganzen voll widerklingt. Die Kompositionen sind teilweise reichlich gefüllt und die Figuren reichen mit ihren

BALTHASAR SCHMITT V. KREUZWEGSTATION

Karton für obiges Relief

[1]) Mit Ausnahme der I. Station.

BALTHASAR SCHMITT VII. KREUZWEGSTATION

Oberzell bei Würzburg. Text S 49 und 52

Köpfen bis an den oberen Rand heran, ja letzterer schneidet zum Teil die obersten Partien weg. Aber trotzdem erscheint die Bewegung der in zwei, manchmal drei Gründen hintereinander stehenden, mit einerlei Maßstab versehenen Figuren nicht gehindert. Dies darum, weil Schmitt auch bei diesen Stationsbildern alle äußerliche Heftigkeit vermieden hat. Selbst die stärksten Erregungen, der tiefste körperliche und seelische Schmerz, die Roheit der Peiniger äußert sich mit einer für Auge, Geschmack und Gemüt gleich wohltuenden Zurückhaltung. — Von den Schmittschen Darstellungen des Kruzifixus sei hier nur der in Holz geschnitzte der Münchener St. Bennokirche (1896) vorgeführt (Abb. auf der ersten Sonderbeilage). Das großartige Werk zeichnet sich, wie auch der tote Christus des bereits erwähnten Pietà-Reliefs, durch starken Realismus aus; man könnte an diesem Leibe anatomische Studien machen. Vorgebeugt wird der Gefahr einer zu herben Wirkung durch die feierlich aufrechte Haltung des Körpers und des Hauptes — wir sehen den am Kreuze triumphierenden Heiland, wie ihn uns auch die berühmten Kruzifixe von Wechselburg und Liebfrauen zu Halberstadt vorführen. Ein Meisterwerk der Gruppierung, der Körper- und Seelenschilderung ist die im Einschaltblatt nach Seite 40 abgebildete Kreuzabnahme, bei der ganz besonders die Figur der schmerzerfüllten Mutter neuartig und tiefergreifend ist. Endlich gipfelt alle Schmittsche Auffassung vom Heilande in der Darstellung des in himmlischer Herrlichkeit Thronenden, der zur Menschheit spricht: »Kommet zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.« (Altar zu Waldaschaff, Abb. im I. Jahrgang, S. 53.)

Wir konnten aus der großen Zahl der religiösen Darstellungen Balthasar Schmitts nur eine eingeschränkte Auswahl von Beispielen herausgreifen und glauben, an ihnen die für diese Künstlerseele leitenden Gedanken der Technik und des Inhaltes deutlich gemacht zu haben. Der ernste, in das Wesen der Dinge eindringende Geist, der, getrieben von tiefster Religiosität, sich vorwiegend den Darstellungen heiliger Personen und Vorgänge zuwenden mußte, offenbart sich auch darin, wie er profane Gegenstände, wie er weltliche Gedanken, wie er menschliche Charaktere be-

BALTHASAR SCHMITT IX. KREUZWEGSTATION

Oberzell bei Würzburg

trachtet und wiedergibt. Allegorische Darstellungen hat Schmitt geschaffen, wie die Justitia-Gruppe für den Giebel des neuen Justizpalastes in München (1895), oder das Arztdenkmal auf dem nördlichen Friedhof daselbst (1905, Abb. S. 64). Schmückende Gedächtnismäler von ihm stehen in mehr als einem Orte; so in Kissingen das Kriegerdenkmal.[1])

Das religiös-historische Gebiet berührt der Würzburger St. Kiliansbrunnen (1895), der leider an dem Bahnhofsgebäude keinen günstigen Hintergrund hat. Das jüngste Denkmal ist ein Luitpold-Brunnen für Königshofen, bei dem die über einem anmutigen Brunnenbecken stehende Säule oben die Figur einer jugendlichen Schnitterin trägt, die sinnbildliche Gestalt des Grabfeldgaus, während unten das Bildnis des Prinzregenten angebracht ist (Abb. S. 63). Das letztere führt uns zu einer besonders wichtigen Gruppe Schmittscher Kunstwerke, zu den Bildnissen. Wiederum ist unter den bedeutendsten eins, das mit der kirchlichen Kunst unmittelbar zusammenhängt, das 1895 entstandene Grabdenkmal des Kardinals Hergenröther in der Klosterkirche zu Mehrerau. Die lang hingestreckte Figur zeichnet sich durch vorzüglichste Behandlung der Gewänder wie durch Feinheit der Charakterschilderung aus (Abb. S. 43). Der getreue, allzeit eifrige Fürst der Kirche liegt zu Füßen der in der Lünette thronenden Madonna, zu deren Seiten St. Joseph und Engel in Anbetung des Kindes knien.[2]) Porträts von Lebenden hat Schmitt häufig geschaffen (Abb. S. 56—61). Sie sind zum Teil von hinreißendem Reiz, die Kinderbilder voll Schalkhaftigkeit und Naivität, alle Bildnisse voll lebendiger, überzeugender Kraft. Auch hierbei hat er das Relief angewandt. So bei verschiedenen Kindergruppen, auch bei einem seiner anmutigsten weiblichen Profilköpfe (Abb. S. 42). Schließlich konnte es für einen Künstler, der von jeher eine so ausgesprochene Vorliebe für diese Technik gehabt hat, eigentlich garnicht ausbleiben, daß er sich der feinsten Reliefkunst, der der Medaillen, zuwandte. Wir sehen ihn auch dabei als Porträtisten, als den Schilderer der Wirklichkeit, als den Mann der unbedingten künstle-

[1]) Abgebildet im II. Jahrgang, Seite 19.

[2]) Vgl. Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst, 1900.

BALTHASAR SCHMITT X. KREUZWEGSTATION

Oberzell bei Würzburg

rischen Ehrlichkeit, dem alles Schöntun und Schmeicheln zuwider ist (Abb. S. 61). Und dabei doch nirgend eine photographische Nachahmung, überall die künstlerische Erfassung des großen charakteristischen Zuges. Vereinigt sich eine solche Art bei einem Künstler mit hohem, idealem Schwunge, so kann er wohl dazu kommen, ein Werk von der technischen, zeichnerischen, inhaltlichen Vollendung zu schaffen, wie die Seite 61 abgebildete Huldigungsmedaille zum 90. Geburtstage des Prinzregenten Luitpold[3]).

BALTHASAR SCHMITT X. KREUZWEGSTATION

Karton für obiges Relief.

gende Schöpfungen des Künstlers: I. Jhg.: Kommunionandenken (Schau- und Kehrseite, S. 216); — Familienbildnis (S. 42); — Pietà (S. 51); — Seitenaltar für Waldaschaff (S. 53, hier besprochen S. 53). — — II. Jhg.: Kriegerdenkmal für Kissingen, Gruppe (S. 19, hier erwähnt S. 54). — — III. Jhg.: Bennosäule und St. Ulrich, Entwürfe (S. 167). — — IV. Jhg.: Epitaph für Pfarrer Franz Festing (Einschaltblatt). — — V. Jhg.: Madonna mit Kind, Vorderansicht (Einschaltblatt, hier Seitenansicht S. 40); — Magnificat (S. 307); — III. und IV. Kreuzwegstation für Oberzell (S. 308 und 309; vgl. hier S. 52—55).

In der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erschienen: 1893: Hl. Cäcilia; — Hl. Agnes. — — 1895: Die Apostel Matthias und Matthäus; — Jakobus major (vergl. hier S. 38); — Regina angelorum. — — 1896: Marienaltar der St. Benno-Kirche in

3) In früheren Jahrgängen veröffentlichten wir fol-

BALTHASAR SCHMITT STATUETTE

München (vergl. hier S. 37). — — 1900: Grabdenkmal Hergenröther (vergl. hier S. 41); — Marienaltar der St. Ursula-Kirche in München (vergl. hier S. 46); — Büste des hl. Adalbero (Würzburg). — — 1902: Heilige Familie (vergl. hier S. 45); — Der zwölfjährige Jesus im Tempel (vergl. hier S. 44). — — 1904: Pietà (vergl. hier S. 41). — — 1907: Der göttliche Kinderfreund; — Auferstehung; — Anbetung der Könige; — Madonna mit hl. Dominikus (alle in Großheubach.)

1911: II. und V. Kreuzwegstation für Oberzell; — Verleugnung Petri (Gemälde); — Jesus und Thomas (Gemälde).

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1911

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Selten erscheint wohl in der Reihe der Jahre einer Ausstellung eine so überraschende Wendung, wie in der diesjährigen »Großen« die Vorführung »Modernes deutsches Porzellan«. Man wußte zwar schon, daß unsere altberühmten großen Anstalten nicht in ihrer Tradition rasten. Daß aber die Berliner und die Nymphenburger sowie mehrere Werkstätten in Ilmenau, in Selb und in noch abgelegeneren Orten nun eine überaus reiche Porzellanplastik versucht und zum Teil auch ausgereift haben, konnte man vor dieser Ausstellung kaum ahnen. Die gedrängte Zusammenstellung und die zu flüchtige Katalogisierung erschweren allerdings die Aufnahme des Dargebotenen beträchtlich.

Man kann nur dringend wünschen, daß bald eine eigene moderne Porzellan-Ausstellung zustandekomme, mit Zuziehung des Auslandes und mit Rückschau über die Zeit nach der vorletzten, der Empire-Blüte dieses Kunstzweiges, aber mit genauen historischen Bezeichnungen. Wir würden wahrscheinlich sehr intime Beiträge auch zur Geschichte der modernen Wandlungen in der Plastik bekommen, vielleicht selbst zur Erkenntnis der Ansätze des Vereinfachens von Flächen, das beim Porzellan allerdings leicht unnatürlich wird. Ernst Barlach, der an diesem »Prädonatellismus« besonders beteiligt ist, zeigt dies auch hier. Und selbst eine neue Plakettenkunst entsteht — nach diesmal vorliegenden Beispielen sogar mit dem Einzug religiöser Motive.

Die ganze übrige Ausstellung bedeutet für uns vor allem ein Gebot zum Verzicht nicht nur auf gleichmäßige Behandlung der in mehr als 3000 Einzelstücken aufgehäuften künstlerischen Werte, sondern auch auf eine Auswahl des »Besten«. Sie führt allzuleicht abwärts, wie den Künstler die Pensenarbeit. Daß sich einer solchen in der Plastik A. v. Hildebrandt mit einem »Bismarck« und L. Tuaillon mit einem »Wilhelm II.« zu allgemeiner Zufriedenheit unterzogen haben, bedarf weniger der Hervorhebung, als daß daneben auch G. Schmidt-Cassel mit einem »Peter der Große« genannt zu werden verdient. Zum »Besten« würde auch L. Manzels »Kommet her zu mir« gehören, wenn ein geschicktes Können und eine kühl-äußerliche, einförmige Pose dazu reichten, und wenn man nicht bei der Erinnerung an eine Behandlung des nämlichen Themas im Vorjahre unwillkürlich zu Vergleichen angeregt würde.

Die höchste Medaillenauszeichnung des Jahres wurde R. Felderhoff ob seiner »Mutter« zuteil. An Würdigkeit fehlt's da nicht; die plastische Gesamterscheinung ist allerdings bedeutender, als der Ausdruck der beiden Gesichter. Die entsprechenden Arbeiten von A. Kraumann (dem Breslauer Eichendorff-Plastiker) und von E. Moeller schließen sich jenem größer aufgefaßten Werke mehr genrehaft an.

Grabmäler scheinen doch noch übers Handwerk hinauszukommen. Um diese Gattung bemühen sich recht verschiedene Gestaltungsweisen: der lebhafte, »problematisch-fragmentarische« Zug in Reliefwerken des verstorbenen Chr. Behrens, dem diesmal eine Kollektion gegeben wurde, die symbolisierende Art in H. Hosaeus' Darstellung vom »gütigen Schlaf«, und der griechische Reliefcharakter, den L. Dasio durch einen Christus mit sitzender Frau neu erweckte. Was derselbe Künstler an der Seite von M. Dasio in der Medaillenkunst leistet, könnte nur eine Sonderbehandlung der »Tafelbildnerei« darlegen.[1])

Im übrigen: noch einiges Religiöse, aus dem Franz

[1]) Vgl. den in Nr. 12 des vorigen Jahrgangs erschienenen Aufsatz über Maximilian Dasio und die ihm beigegebenen zahlreichen Abbildungen von Medaillen. D. Red.

BALTHASAR SCHMITT — BÜSTE EINER DAME (1897)

Marmor

Guntermanns »Schmerzensmann« (in Holz) hervorragt; Triumphplastiken von A. Hußmann; Porträts, besonders J. Heu »Meine Mutter« und Ch. Jaeckle, der für ein Frauenbildnis die Kleine goldene Medaille bekam; technisch Interessantes, z. B. rauhe Oberflächen.

Ein Zug nach Befreiung aus dem Abgesonderten und Genrehaften hinaus in die Weite des Monumentalen zeigt sich diesmal fast in allen Künsten. Er wartet auf die Architektur. In ihr haben wir vorläufig gar vielerlei, angefangen von den Gotik- und Barockonkeln, die sich wackere Mühe geben, die offizielle Langweile nicht allzuschlimm werden zu lassen (Kunsthalle in Kiel, auch Akademie in Posen, neben ungezählten Kirchen, Gerichtsgebäuden usw.) bis zu den nüchternsten modernen Elementarbestrebungen.

W. Kreis zeigt in einem eigenen Saale viel Wertvolles, auch mit Grabmälern; am meisten vielleicht dadurch, daß er übers Nüchterne, Einförmige hinausstrebt. R. Kiehl hat durch städtische Bauten für Rixdorf die Kleine goldene Medaille wohl verdient. Für Rathäuser (W. Brurein u. a.), Schulhäuser (A. Froelich mit seinen kräftigen braunen Dachflächen u. a.), Jagd- und Landhäuser (Frz. Zell u. a.) sind die Zeiten weniger schlecht, als für Kirchen. Auch in diesen zeigt ein oder das andere Beispiel, daß Einfachheit noch nicht alles ist, und daß sie selbst nicht Härte sein muß.

Besonders weit stehen die Verschiedenheiten auseinander in dem diesmal reich vertretenen Theaterbau. Das Eigenartigste leistet H. Helbig durch ein System, das aus Rang- und Amphitheater kombiniert ist und zur Ver-

BALTHASAR SCHMITT MÄDCHENBÜSTE

Marmor

teilung sowie zur gefahrlosen Bewegung des Publikums die technisch und ästhetisch interessantesten Kunstgriffe anwendet.

Sonstige Tektonik könnte uns, wenn wir Zeit hätten, viel Freude machen. Die retrospektive Abteilung »Berlinische Kunst aus den Jahren 1830—1850« wird der Kunstgeschichte noch ausführlicher zu tun geben, als wir es hier auch nur andeuten können. K. F. Schinkel hat kaum jemals eine so günstige Wiedererweckung gefunden, nicht nur durch Vorführung seiner Entwürfe, sondern auch durch die getreue und eigenartige Kraft, mit welcher Ernst Lessing (Architekturfirma Lessing & Risse) aus des Altmeisters Geist heraus Innenräume schafft.

Kunstgewerbe ist auf den »Großen« nicht heimisch, etlichen Kirchenschmuck u. dgl. ausgenommen. Aber die Freude, die 1904 zu Breslau den Kunstfreunden die Textilarbeiten von Wanda Bibrowicz nach M. Wislicenus aus der dortigen Kunstschule bereiteten, wiederholt sich jetzt in einem großen Wandteppich: er zeigt eine Figurenphantasie, der wiederum die Ehrenbezeichnung des Zuges zum Monumentalen gebührt, auch wenn die Farbengebung etwas verwunderlich wirkt.

Die Gesamtheit der Darbietungen graphischer Künste würde allein wieder eine eigene Ausstellung und Berichterstattung rechtfertigen. Und hier ist eine Schaustellung, wie sie selten wiederkommt: der Nachlaß des vor kurzem allzufrühe verstorbenen Heinrich Eickmann. Die Ehre, die wir seinen Radierungen schon früher erwiesen haben, und das Bewußtsein, daß mit seinem Werke die »religiöse Graphik«, sonst recht dürftig bestellt, einen Schatz gewonnen hat, freuen uns trotz der Trauer über das jähe Abreißen einer fruchtbar ansteigenden Tätigkeit. Eickmanns Kunst des Helldunkels legt ihm die biblischen Nachtszenen der Geburt, Verkündigung usw. nahe; sein persönliches Leben führt ihn zur Stille bäuerlicher Arbeit und Familienstimmung; und zu seinem Frühwerke »Glückliche Familie« hat A. Menzel eine Kritik aufgezeichnet, deren Wortlaut denkwürdig ist.

Der Innigkeit norddeutscher Lichtkunst bei Eickmann tritt eine Innigkeit süddeutscher Linienkunst bei M. Schiestl zur Seite. Mehr holzschnittartig in seiner Formgebung, bereichert er in einer uns seit längerem bekannten Weise auch die Radierung. Die Spezialität des Exlibris und der Gelegenheitskarte bekommt davon ebenfalls etwas ab. Auch sonst entfaltet sie sich in einer Weise, die näheres Eingehen verdienen würde. Die Ätzung nach der Radiernadel ist dabei den Künstlern nicht immer fein genug: sie kombinieren sie mit dem Kupferstich, z. B. in den Strichradierungen von Br. Héroux, oder sie nehmen (wie derselbe) ohne Ätzung die »Schneidnadel«, die unter dem Namen »Kaltnadel« auch sonst noch vorkommt. Der Kupferstich selbst wird in diesen Ausstellungskreisen kaum noch gepflegt. Etwas mehr die Schabkunst, farblos, kaum

BALTHASAR SCHMITT — EXZELLENZ VON ZWEHL

Marmor

jemals farbig. Die Farbengraphik wird sonst nachgerade etwas üppig; besonders im farbigen Holzschnitt tummeln sich viele in fast ebenso bequemer Weise, wie es die Lithographie mit und ohne Farben ermöglicht.

Um so aufmerksamer darf man auf die Künstler sein, die seltenere Spezialitäten pflegen, wie es z. B. M. Hönemann mit einer Kombination von Tiefdruck und Hochdruck (Holzstich) tut, oder A. Roegels mit der Monotypie (farbigem Einzeldruck vom Stein), oder R. Hoberg mit dem (holzschnittechnischen) Linoleumschnitt.

Die Radierung entfaltet natürlich wieder ihre bekannten Reichtümer der Formung, mit Gegensätzen wie denen kleiner und großer Striche. Eine punktierende Manier zeigt in Köpfen und Akten E. Wolfsfeld, diesmal der Preisträger unter den Graphikern. Besonders weiche Formungen fehlen ebenfalls nicht: so bei W. Kühne und bei M. Coschell, dessen »Ruhe auf der Flucht« eine der wenigen Graphiken mit christlichem Motiv ist, die sich überdies vorwiegend an Lichtwirkungen u. dgl. halten. Die Radierungen von H. Barthelmess (»Kircheninneres« usw.) zeichnen sich besonders durch ein gutes Interieurlicht aus.

BALTHASAR SCHMITT

PORTRÄTBÜSTE

Auch sonst läßt sich über diese Abteilung einschließlich des Verbandes deutscher Illustratoren, der im ganzen nur zweimal ein religiöses Motiv bringt, in unserer Kürze wenig sagen, das nicht schon aus früheren Jahren zu sagen war. Namen wie die eines P. Halm und eines H. Meyer, neuerdings auch eines G. Jahn und W. Zeising nennt man immer wieder gern; und dem, was G. Eilers in seinem langen Leben, nicht eben vorwärtsstürmend, geleistet hat, gibt seine Radierung des Ortlers, als »Des Meisters letztes Werk«, ein ehrenvolles Abgangszeugnis.

Auch W. Steinhausens Radierungen sind für aufmerksam suchende Ausstellungsbesucher ebenso nichts Neues, wie hinwider seine gesamte graphische und malerische Leistung den weiteren Kreisen noch recht neu sein dürfte. Die jetzige Ausstellung hat seinen Gemälden zwei ganze Säle eingeräumt und läßt Kleineres von ihm auch sonst sehen, einschließlich einer Photographie seiner Fresken in einem Frankfurter Gymnasium. Der mehr formal interessierte Beschauer wird sich vielleicht über das Stumpfe der Farbengebung aufhalten, vielleicht über ein herbstliches Silbergrau freuen; der überdies noch für den Ausdruck interessierte Betrachter wird sich an den weiten Gedankenlinien weiden, die der Künstler von seinen lockeren Pinselstrichen bis in die innerste Bedeutung seiner Motive zieht. »Du reichst uns deine durchgrabene Hand« — dieses Thema des vielleicht hervorragendsten der von Steinhausen hier ausgestellten Werke könnte sozusagen als Motto für den religiösen Geist seines Schaffens überhaupt stehen.

Von sonstigem »Christlichen« in der Malerei geht nur weniges über die Genreszenen, Kircheninterieurs usw. hinaus, wie wir sie aus diesen Ausstellungen gewöhnt sind. G. Fugels »Abendmahl« — sein zweites — kennen unsere Leser wenigstens aus einer farblosen Reproduktion; aber gerade seine leuchtkräftige, lichtschimmernde Farbengebung wirkt eigenartig. In sympathisch-einfacherer Weise suchen E. Brunkal und R. Eichstaedt dem Thema von dem unter uns wandelnden Christus gerecht zu werden, jener unter dem Titel »Karfreitag-Reminiszenz«, dieser unter dem Worte: »Denn ich bin bei euch alle Tage«. Das Motiv der »Heiligen Nacht« behandeln O. Popp und — als ein Triptychon »Legende« — H. Arnold. Eine »Pietà« bringt der sonst als gut dekorativ bewährte S. Lucius, einen »Heiligen Sebastian« H. Lietzmann (neben eindrucksvollen Szenen vom Gardasee).

Das Interesse an Monumentalem, die sogenannte »Eroberung der Wand«, entfaltet sich besonders in der Malerei. Mit Freude gehen wir mit, zumal da hier die bloße Darstellung oder gar Illustration zu überwinden ist. Ganz kommen von letzterer moderne Maler aller-

BALTH. SCHMITT PRINZREGENTENMEDAILLE, SCHAUSEITE

BALTH. SCHMITT PRINZREGENTENMEDAILLE, KEHRSEITE

dings nicht los. Wie weit dies selbst von einer vielbewährten Größe, wie H. Prell, gilt, dessen Breslauer, Dresdener u. a. Wandmalereien ausführlich in Entwürfen zu sehen sind, wird wohl erst eine künftige Überschau zeigen können; seine »Justitia« und »Industria« sind jedenfalls »groß«, meistens aber stört bei ihm (wie bei Chr. Behrens) ein üppiges Viel.

Wieviel zwischen Entwurf und Ausführung liegt, zeigen die Kartons von M. F. Koch aus der brandenburgischen Geschichte, verglichen mit der Mosaikausführung auf der Eisenbahnbrücke des Hohenzollerndammes bei Berlin. Neben die bekannteren Barbarossagestalten u. dgl. von O. Marcus treten jetzt eine Freskostudie und ein Glaskarton (Barmherziger Samariter) von P. Rössler, dann »Die apokalyptischen Reiter« von Chr. Speyer, bekannte Christus-Darstellungen von E. Pfannschmidt jun. und zwei von kräftigem Ernst der Linien getragene, zugleich gut dekorative Entwürfe von Fritz Kunz.

Sammelausstellungen gibt es zahlreich. Die der festlichen Genreszenen u. dgl. von M. Schlichting trug dem Künstler die Kleine goldene Medaille ein; gleiche Ehrung wurde den Interieurs von A. Brandis und den norddeutschen Landschaften von C. Kayser-Eichberg zuteil. Eine freundliche, sozusagen altpinselige Art ist den Frühlings- und sonstigen Bildern von K. Dielitz, ein heiterer Heimatstypus den Gemälden des altbekannten E. Henseler zu eigen.

In geschlossenen Truppen kommen die Münchener Künstlergenossenschaft, die Düsseldorfer Künstlerschaft, die Elsaß-Lothringer und die Schweizer. Sollte der Gegensatz zwischen dem Forte des Hochgebirges und dem Piano des kleinen Gebirges allein die merkwürdige Verschiedenheit zwischen den Reichsländern und den Schweizern bedingen? Jene, die wir vor einiger Zeit schon besonders als feine Zeichner hervorgehoben hatten, sind ebenso die Intimen, wie diese die Öffentlichen, als wären

BALTH. SCHMITT MEDAILLE

BALTH. SCHMITT MEDAILLE

BALTHASAR SCHMITT BRUNNENMODELL

jene aus dem kleinen Aquarell, diese aus dem großen Plakat heraus groß geworden.

Die weniger darstellenden und mehr schöpferisch-komponierenden, um nicht zu sagen stilisierenden Künstler verdienen immer wieder eigene Aufmerksamkeit. An L. H. Jülich, F. Müller-Münster, F. Stassen schließen sich jetzt »arkadische« Gemälde z. B. von A. Metz an (etwas langweilig); und auch A. Schüler tritt in den Jülichschen Kreis, der — sagen wir: Gedankenlandschaft ein.

H. Seegers leise Übergänge vom Genre zum Porträt und die Erhöhungen des Porträts zur Stimmungsphantasie bei den einen (z. B. M. Coschell), seine Erniedrigungen zum Genre andererseits, verdient genauere Beachtung. Sodann hebe ich hervor Werke eines O. Heichert (»Meine Frau und ich« ist zugleich ein Kunst- und ein Publikumswerk), eines G. L. Meyn, eines R. Schulte im Hofe. W. Immenkamp (»W. Raabe«), Kunz-Meyer und E. Schwarzer, sowie wegen eines »Papst Pius X.« F. Harnisch seien ebenfalls genannt. K. Storch malt das Thema »Eine Mutter«.

Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung setzt. Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun.

Schiller

BALTHASAR SCHMITT SCHNITTERIN (1911)

Bekrönung des Luitpoldbrunnens für Königshofen. — Text S. 54

BALTHASAR SCHMITT PETRUSSTUDIE
Für das Gemälde »Verleugnung Petri« in der Herz-Jesukirche zu Freiburg i. Br. Vgl. Jahresmappe der D. G. f. chr. K. 1911

DIE VISITENKARTE

In der Formenwelt unseres modernen Kunstgewerbes findet sich ein Aschenbrödel — die Visitenkarte. Wohl begegnen wir im Leben Visitenkarten, die sich von ihren Schwestern durch die Eigenart ihres Papieres und ihrer Buchstaben vorteilhaft unterscheiden. Leider aber sind sie sehr vereinzelt. Gewöhnlich tragen sie Künstlernamen. Die Allgemeinheit nimmt nach wie vor mit den ausdruckslosen, kalten, nüchternen Karten vorlieb. Jene Allgemeinheit, die der Kunst und dem Kunstgewerbe für gewöhnlich Interesse entgegenbringt; die sich nicht selten auf ihr Kunstverständnis etwas zugute tut. Die Gebildeten. Das Heim der Visitenkarte ist nicht die Bauernstube, sondern der Salon. Hier nimmt sie in häufig sehr kunstvoller Schale auf dem Tisch einen auffallenden Platz ein. Doch wie ärmlich sehen sie aus in ihrem langweiligen Einerlei inmitten einer ästhetisch oft sehr erlesenen Umgebung. Kein freundlicher Ton, keine originelle Linie, kein gefälliges Emblem unterbricht die öden Buchstaben auf ihrem müden, glatten, weißen Grunde und schafft Leben. Jeder Stand ruht gleichmäßig neben dem andern. Als ob nicht jeder seine charakteristische Eigenart, sein Besonderes hätte, das auch die Visitenkarte zum Ausdruck bringen könnte. Als ob nicht jeder Mensch ihm allein eigene Wesenszüge besäße, deren sinnvolle Andeutung der Trägerin des Namens Reiz verleihen würde. Wie selbstverständlich die Berücksichtigung dieser Dinge nun auch klingt, so geht man doch in die Druckerei und sucht sich für seine Karte ein Muster aus, wie es tausend andere auch schon gewählt haben. Unsere Vorfahren ließen sich von einem feineren ästhetischen Gefühl leiten. Ihnen genügte die schmucklose Allerweltsvisitenkarte nicht. Sie ließen sich von den besten Künstlern, Kupferstechern und Zeichnern eigenartige, sinnig und vornehm verzierte Karten anfertigen. Doch schon seit etwa fünfzig Jahren ist die illustrierte Visitenkarte verschwunden, nachdem sich die feine Welt ihrer ungefähr ein Jahrhundert lang bedient hatte. Heute würden so manche Künstler wieder gerne um recht wenig Geld originelle, hübsche Entwürfe für Visitenkarten entwerfen. Vielleicht wagt der eine und andere Kunstfreund jetzt doch auch auf diesem Gebiete einen Schritt vorwärts. Für den Künstler bedeutete es eine neue Anregung, für den Auftraggeber und die Empfänger aber eine neue Freude.

J. W.

BALTHASAR SCHMITT ARZTDENKMAL
München, nördlicher Friedhof, 1895. Text S. 54

Alfred Lüdke

Gesellschaft für christliche Kunst, München

„Du bist Orplid, mein Land!“

(Mörike)

FRANZ HOSER MADONNA

Relief zu einem Kirchenportal

ZUR GESCHICHTE DER HEILIGENATTRIBUTE

Eine Studie von Dr. DAMRICH, Dillishausen

Die bildende Kunst, soferne sie auch Ideenkunst sein will, kann des Gebrauchs von Sinnbildern nicht entraten. Ganz besonders gilt dies von der religiösen Kunst, und so finden wir denn auch in der religiösen Kunst aller Völker und Zeiten eine vielfach überaus reich und kompliziert ausgebildete Symbolik zur Darstellung des Heiligen. Auch in unserer christlichen Kunst spielt das Sinnbildliche eine sehr bedeutende Rolle.

Hier wollen wir unsere Aufmerksamkeit nur einem beschränkten Gebiete der christlichen Symbolik zuwenden, nämlich den Heiligenattributen. Man unterscheidet bekanntlich Attribute allgemeiner Art, wodurch der betreffende Heilige nur im allgemeinen charakterisiert und einer bestimmten Klasse zugewiesen wird — so durch die Palme den Martyrern, durch das Buch oder die Schriftrolle den heiligen Lehrern — und individuelle Attribute. Als solche führt, um aus hunderten bekannter Beispiele nur ein paar zu nennen, St. Johannes Baptist das Lamm und den Kreuzstab, Petrus die Schlüssel, Paulus das Schwert, Barbara einen Turm usw. Die Seltsamkeit, die eigentlich darin liegt, z. B. die heiligen Apostel als eine Schar von Männern mit Beilen, Sägen, Lanzen, Schwertern, Keulen darzustellen, kommt uns gar nicht mehr zum Bewußtsein. Wir wissen, was diese Instrumente hier bedeuten wollen und sind durch das Herkommen daran gewöhnt, die betreffenden Heiligen mit diesen Attributen bei sich oder neben sich abgebildet zu sehen, durch welche uns jeder einzelne erst kenntlich wird.

Tatsächlich haben die individuellen Heiligenattribute eine sehr lange Tradition hinter sich, aber doch nicht eine so lange, wie wohl manchmal angenommen wird.

Der allerältesten christlichen Kunst sind sie gänzlich unbekannt. Die Darstellungen von Heiligen, selbst von Aposteln, finden sich in dieser Zeit überhaupt nicht besonders häufig, und wo solche vorkommen, ist meist nicht der betreffende Apostel oder Heilige in der Form eines Kultbildes gegeben, sondern es wird lieber irgend welcher bedeutsame Vorgang aus seinem Leben geschildert, so bei Petrus die Übergabe der Schlüssel, seine Verleugnung, oder die Szene, wie er von Christus die ewige Krone empfängt. Wo aber doch Einzelfiguren von Heiligen dargestellt werden, wie etwa auf Goldgläsern, da fehlen individuelle Attribute gänzlich und kann die Bedeutung der abgebildeten Person

nur aus dem beigeschriebenen Namen oder etwa bei den Apostelfürsten aus deren traditionell feststehendem Gesichtstypus erschlossen werden. Siehe z. B. das Goldglas mit dem Bilde der hl. Agnes, oder das andere mit den Brustbildern von Petrus und Paulus.[1]) Die älteste Darstellung der Apostelschar auf dem Sarkophag des Probus und der Proba[2]) gibt die einzelnen Jünger ohne individuelle Attribute, jeder hält eine Schriftrolle in der Hand und die einzige Abwechslung besteht darin, daß die einen bartlos, die anderen bärtig geschildert werden. Auch auf der Darstellung der Apostel — um nur ein paar Stichproben anzuführen — in der Apsidialmosaik von S. Pudenziana in Rom (4. Jahrhundert) und in der Mosaik von S. Giovanni in fonte zu Ravenna (ca. 440) sind die Apostel noch alle ohne unterscheidendes und charakterisierendes Abzeichen, ebenso auf den Elfenbeinplatten aus dem Bamberger Domschatz (um 1000), die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befinden (Raum IV). Ja wir beobachten dieselbe Erscheinung bis herauf ins 12., 13. Jahrhundert. So ist jedem Apostel an dem Schrein des hl. Heribert in Deutz (Mitte des 12. Jahrhunderts)[3]) gleichmäßig ein Buch in die Hand gegeben, und sogar noch die vom Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Apostelreliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sind ohne individuelle Attribute. Diese Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Kraus sagt hierüber:[4]) »Das Bestreben, bei Darstellung des ganzen Apostelchors die einzelnen Jünger teils durch eine bestimmte Gesichtsbildung, teils durch Attribute zu charakterisieren, ist dem christlichen Altertume noch völlig fremd, es tritt zuerst in den Mosaiken des 6. Jahrhunderts, sowie in Miniaturen dieser Zeit uns entgegen.« Was die Attribute anlangt, ist dieser Zeitpunkt, wie wir gesehen, noch ganz bedeutend herabzurücken.

Es ist nach dem Gesagten fast selbstverständlich, daß während des erwähnten Zeitraumes auch bei der bildlichen Darstellung anderer Heiliger keine individuellen Attribute in Anwendung kommen. So hält von den einundzwanzig weiblichen und sechsundzwanzig männlichen am Mittelschiff von S. Apollinare Nuovo (geweiht 504) in Ravenna abgebildeten Heiligen jeder nur in ganz gleicher Weise seine Krone (des ewigen Lebens) in der Hand, und noch an den romanischen Portalen und auf Reliquienschreinen usw. (siehe z. B. den Tragaltar des hl. Gregorius in Siegburg, zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) dieser Zeit erscheinen die einzelnen Heiligen zwar durch die Tracht als Bischöfe, Mönche, Ritter, durch die Palme als Märtyrer gekennzeichnet, aber ohne individuelle Attribute.

Eine Ausnahme von der allgemeinen Regel macht nur der Apostel Petrus, der, wie auch Kraus hervorhebt, schon vom 5. Jahrhundert an auf Sarkophagen und in Mosaiken ziemlich häufig mit dem Attribut der Schlüssel erscheint. Diese Besonderheit tritt um so mehr hervor, wenn, wie sehr oft, der Apostelfürst mit anderen Jüngern oder sonstigen Heiligen zusammengestellt wird, die alle des besonderen Attributs entbehren. So, um nur ein Beispiel zu nennen, auf einem Elfenbeinrelief im Berliner Museum vom 10. Jahrhundert.[5]) In frühchristlicher Zeit bildet auch die crux hastata eine Art Attribut Petri, das aber weder regelmäßig wiederkehrt, noch auch ihm ausschließlich zukommt.

Besonders herauszuheben sind ferner die vier Evangelisten. Sie erscheinen schon in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) mit den bekannten Tiersymbolen ob ihren Häuptern und auch im Cambridge-Evangeliar (6. Jahrhundert) sehen wir über dem schreibenden St. Lukas den geflügelten Ochsen. Diese Zeichen werden von nun an zum Teil unter dem Einfluß von S. Vitale den Evangelisten sehr häufig beigegeben.

Noch wäre zu erwähnen eine einzeln dastehende merkwürdige Darstellung des hl. Johannes Bapt. auf einem Elfenbeinrelief der Kathedra des Bischofs Maximian von Ravenna († 556), wo der Vorläufer das Bild eines Lammes auf einer runden Scheibe vor sich hält. Der Heilige ist predigend dargestellt, offenbar wie er die Worte spricht: »Ecce agnus Dei«. Das Lamm ist also hier nicht ausschließlich als Attribut zu fassen. Das gilt auch von den genannten Evangelistenzeichen, die in dieser Zeit noch nicht den Charakter bloßer zur Kennzeichnung dienender Attribute tragen, übrigens in gewissem Sinne sogar von den Schlüsseln des hl. Petrus.

Wir können unser Urteil über diese Epoche dahin abschließen: individuelle Attribute kommen nur ganz ausnahmsweise vor, im eigentlichen Sinne, wie sie später angewandt wurden, fehlen sie ganz.

Erst von der Mitte des 11. Jahrhunderts an

[1]) Kraus, G. d. Chr. K. I, p. 194 u. 200.
[2]) Kraus I, p. 197.
[3]) Abg. Aus m Weehrt I, III, Taf. 43.
[4]) A. a. O. I, p. 196.
[5]) Abg. Bode, Deutsche Plastik, p. 16.

JOSEF FASSNACHT KREUZIGUNGSGRUPPE

Für den Hochaltar der Elisabethkirche in Nürnberg

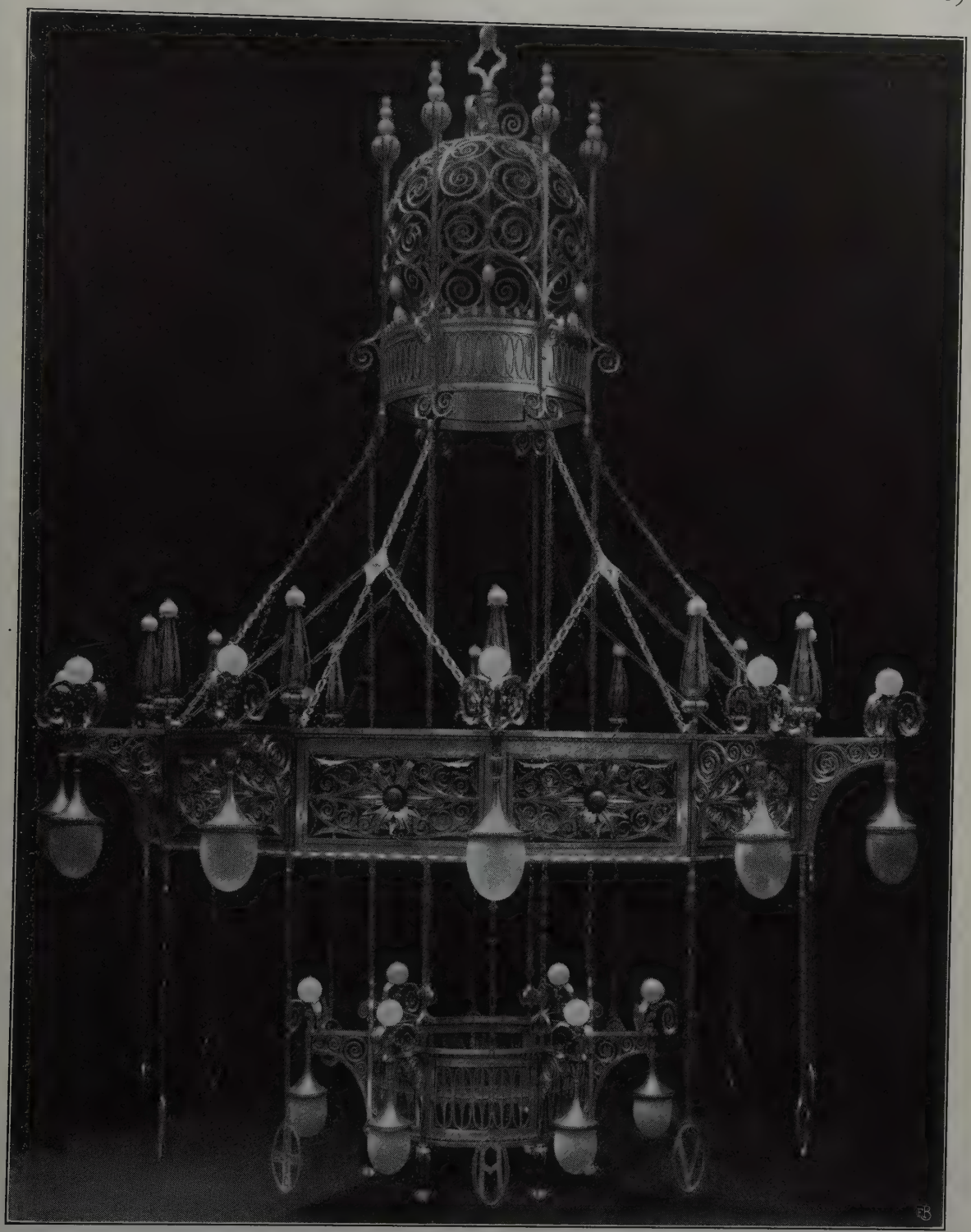
JOSEPH KÖPF KNABENBÜSTE

beginnen die individuellen Attribute allmählich aufzutauchen. Das früheste mir bekannte Beispiel bietet die Fußbodenmosaik zu Cruas im südlichen Frankreich v. J. 1048[1]). Hier finden sich zwei Einzelfiguren, die durch Beischriften als Helias und Henoc bezeichnet sind, erstere hält eine Lanze, Enoch einen Nagel. Die Bedeutung der beiden Gegenstände ist in diesem Zusammenhange nicht ganz klar[2]), aber man scheint sie als Attribute nehmen zu müssen. Aus derselben Zeit stammt der in Essen befindliche Buchdeckel aus Elfenbein mit getriebenen Goldreliefs[3]), der durch die Figur der Äbtissin Theophanu († 1054) ziemlich genau datiert ist. Auf demselben finden sich u. a. die beiden Heiligen Cosmas und Damian, die bekanntlich Ärzte waren, und von denen jeder ein Salb- oder Arzneigefäß trägt. Daß es sich hier um Attribute handelt, ist zweifellos; denn während St. Paulus seinen Namen auf einem beigegebenen Spruchbande trägt, fehlt bei Cosmas und Damian ebenso wie bei dem schlüsseltragenden Petrus die Beischrift, deren Stelle also das Attribut vertritt. Und darin liegt eigentlich das Wesen des individuellen Heiligenattributs. Indessen bilden die genannten Fälle um diese Zeit noch sporadische Ausnahmen und bleibt die Darstellung ohne Attribute noch fast zwei Jahrhunderte lang die Regel.

Einen gewaltigen Fortschritt nach dieser Seite bezeichnen die Apostel vom Georgenchor im Dom zu Bamberg (ca. 1220). Hier sehen wir neben St. Petrus mit den Schlüsseln den hl. Andreas mit einem Kreuz (das allerdings eher ein Antoniuskreuz ist), ferner unter den Propheten Isaias mit dem Attribut der Säge. Am südöstlichen Domportal (ca. 1240) taucht auch bereits St. Stephanus mit den Steinen auf. Am Schreine der großen Reliquien in Aachen, der bald nach 1220 verfertigt wurde[4]), erscheint bereits ein guter Teil der Apostelattribute, so Petrus mit einem Kreuz, Paulus mit Schwert[5]) und Buch, Simon mit Schwert und Rolle usw., während z. B. Thaddäus noch kein eigenes Attribut, sondern in altertümlicher Weise nur die Schriftrolle führt. Auch am Reliquienschrein des hl. Suitbert in Kaiserswerth[6]) von ca. 1260 findet sich das allgemeine Attribut mit dem individuellen zum Teil vereinigt. Jeder der zwölf Apostel hält ein Buch, Petrus überdies Schlüssel und Kreuz, Paulus das Schwert, Bartholomäus das Messer, Andreas ein Kreuz, Matthäus ein Schwert, die übrigen haben nur das Buch. Und noch auf dem bemalten Altaraufsatz aus Rosenheim von ca. 1300 (Bayer. Nationalmus., Raum 6) sehen wir jeden Apostel ein Buch halten und nur Petrus und Bartholomäus führen überdies ihre individuellen Attribute, Schlüssel und Messer.

Es würde hier zu weit führen, im einzelnen nachzuweisen, wann und wo jeder Heilige sein individuelles Attribut zuerst erhalten hat. Im allgemeinen wird es bei den Aposteln am frühesten der Fall gewesen sein. Das 13. Jahrhundert war jedenfalls nach dieser Seite die Hauptzeit der Entwicklung. Anfangs fehlen, wie wir gesehen, diese Attribute vielfach noch gänzlich, allmählich überwiegen die Heiligenbilder mit Attributen, aber letztere sind oft noch unbeständig, doch es bildet sich verhältnismäßig schnell und überraschend sicher eine Tradition, ein Prozeß, der im wesentlichen zu Anfang des 14. Jahrhunderts abgeschlossen erscheint. Beispielsweise führen auf

[1]) Abg. in Rebner, Kg. d. Mittelalt., p. 383.
[2]) Vielleicht bei Elias mit Bez. auf III. Kön. 18, 40, bei Enoch etwa mit Anlehnung an gewisse eschatologische Vorstellungen.
[3]) Abg. Ausm Weehrt I, 2, Tf. 27.
[4]) Abg. Aus Weehrt I, 2, Tf. 36.
[5]) Das dem Völkerapostel auf dem Triumphbogenmosaik in S. Paolo in Rom (4. Jahrh.) beigegebene Schwert wird wohl eine bei Gelegenheit der vielen Restaurationen entstandene spätere Zutat sein.
[6]) Abg. Ausm Weehrt I, 2, Tf. 30.



FRANZ FROHNSBECK (MÜNCHEN) KRONLEUCHTER

Ausführung für Aufkirchen am Starnbergersee von Jos. Frohnsbeck in München.
Bronze, im Ornament Majolika eingestreut. 36 elektr. Lampen. Text s. VII. Jg., Beil. S. 27.

den vier bemalten Flügeln in Raum 7 des Bayer. Nationalmuseums vom Anfang des 14. Jahrhunderts schon alle Heiligen ihre Attribute: Petrus den Schlüssel, Paulus das Schwert, Johannes Ev. den Kelch, Bartholomäus das Messer, Margareta den Drachen, Dorothea das Blumenkörbchen, Klara die Monstranz.

Die damals fixierten Heiligenattribute haben sich bis heute in ihrer Geltung und Bedeutung erhalten. Daß die neue Sitte der Beifügung individueller Attribute in großen Kunstzentren, wie z. B. Bamberg, früher in Aufnahme kam, als etwa in Rosenheim, wo die erwähnte Tafel auch entstanden sein wird, ist leicht begreiflich, eigentlich selbstverständlich. Die naheliegende Vermutung, daß die Attribute mit dem gerade damals so mächtigen Einfluß der Skulptur Frankreichs von dort zu uns gekommen seien, scheint nicht zuzutreffen. Diese Attribute tauchen ziemlich gleichzeitig in Deutschland wie in Frankreich auf, sie erscheinen auch in Deutschland nicht als etwas fertig Überkommenes, sondern wir können auch hier ihr erstes, vereinzeltes Auftreten, und ihre allmähliche Ausbreitung verfolgen. Es handelt sich hier vielmehr, wie so oft in der Geschichte der Kunst, um eine Entwicklung, die sich überall so ziemlich gleichzeitig und selbständig vollzogen hat, und deren Ursachen wenigstens in Kürze angedeutet werden sollen.

Sicherlich hat dabei das höher entwickelte künstlerische Gefühl eine Hauptrolle gespielt. Besonders der statuarischen Plastik fielen ja in jener Zeit des späteren romanischen und des Übergangsstiles viel umfangreichere Aufgaben zu als früher. Nun galt es, z. B. die Lettner, die Portale, bald auch die Altäre mit ganzen Reihen nebeneinanderstehender Apostel und sonstiger Heiligen zu schmücken. Es konnte dem feiner und freier entwickelten Geschmacke nicht mehr genügen, diese Heiligen alle in gleich starrer Gebundenheit dastehen und in gleicher Weise ein Buch oder eine Rolle halten zu lassen. Ein Mittel, diese Eintönigkeit zu durchbrechen und mehr Abwechslung in die Statuenreihen zu bringen, boten eben die Attribute. Durch dieselben erhielt zumal der Plastiker eine willkommene Möglichkeit, die Hände der darzustellenden Heiligen zu beschäftigen, eine unerschöpfliche Fülle dankbarer Bewegungsmotive war damit gegeben, je nachdem man die Heiligenfigur ihr Attribut halten, darbieten, an sich drücken, in verschiedener Weise tragen ließ. Nun konnte nicht bloß im Typus und im Ausdruck, sondern auch in der Bewegung individualisiert werden.

Dazu kam ein eminent praktischer Gesichtspunkt. Die große Menge des Volkes frägt heute noch bei einem Bildwerk nicht zuerst nach der künstlerischen Qualität, sondern danach: wen stellt das vor? Freilich konnte die Kennzeichnung der Heiligen auch ohne Attribute durch Beischrift des Namens geschehen. Aber die Beifügung von Schriftzeichen hat immer etwas Nüchternes, hätte den monumentalen Eindruck etwa eines Portales gestört, ganz abgesehen davon, daß Schriftzeichen in einiger Entfernung und in größerer Höhe nicht mehr leserlich sind, und daß sie der großen Mehrzahl des leseunkundigen Volkes doch nicht verständlich gewesen wären. Die Zeichenschrift der Attribute dagegen bot dem in der Heiligenlegende wohl unterrichteten Volke keine Schwierigkeit des Verständnisses.

Damit wäre allerdings noch nicht die psychologische Erklärung dafür gegeben, wie man auf den neuen, an und für sich seltsamen Gedanken kommen konnte, einen Heiligen z. B. mit dem Werkzeug seines Martyriums in der Hand, etwa einen St. Bartholomäus mit dem Messer darzustellen. Konnte man sich doch in Wirklichkeit den Apostel weder im irdischen, noch im himmlischen Leben in dieser Weise vorstellen.

Zur Erklärung dieser merkwürdigen Tatsache müssen wir vielleicht auf ein Moment hinweisen, das in diesem Zusammenhange bisher zu wenig beachtet worden ist, nämlich

ANHÄNGSEL AM LÜSTER FÜR DIE KIRCHE IN AUFKIRCHEN

Vgl. Abb. S. 69

auf die mittelalterlichen Kalender.[1]) Wie es nämlich Armenbibeln gab, so gab es auch calendaria pauperum. Auch der Analphabet hatte ja das Bedürfnis, mit der Zeitbestimmung auf dem Laufenden zu bleiben. Es hat sich eine ziemliche Anzahl solcher Kalender erhalten. Dieselben sind handwerkliche Produkte, auf Holz- oder Blechtafeln gemalt, oder in Holz, im Norden oft in Holzstäbe eingeschnitten. Es gibt zwei Arten solcher Kalender. Die einen zeigen eine Zusammenstellung schematisch-primitiv gebildeter, mit Attributen versehener menschlicher Figürchen, oft untermischt mit Attributen allein und mit anderen konventionellen Zeichen. So sind die Heiligenfeste angedeutet etwa durch einen Mann mit einem Fisch (Ulrich), Löwe (Markus), Mann mit einem Hahn (Gallus) usw.

Bei der zweiten Art mittelalterlicher Holzkalender fehlen die menschlichen Figuren gänzlich, es sind nur Attribute aneinandergereiht. So z. B. für den Januar: ein Stern (Dreikönige), Axt (Ehrhart), Glocke (Antonius), Pfeil (Sebastian), Palmzweig (Agnes), Schwert (Pauli Bek.). Nach den Forschungen Riegls läßt sich allerdings keiner der erhaltenen Holzkalender mit Bestimmtheit über das 15. Jahrhundert hinauf datieren. Daß ihr Gebrauch aber viel weiter zurückreicht, steht fest. »Es fehlt nicht an Anhaltspunkten, die uns berechtigen, die Existenz der Holzkalender mindestens im 12. Jahrhundert als erwiesen anzunehmen«.[2])

OBERER TEIL DES LÜSTERS VON FROHNSBECK (MÜNCHEN) FÜR AUFKIRCHEN

Vgl. Abb. S. 69

[1]) S. Riegl: »Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance« in Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 9, 1888, ferner Wlad. Milkowicz: »Ein nordrussischer Kalender.« Mitt. d. K. K. Zentralkommiss. N. F. 22, 1896.

[2]) Riegl a. a. O.

Nach Riegl stellen die Kalender mit bloßen Attributzeichen ohne menschliche Figuren die ältere und ursprüngliche Form dar. Demnach erscheint es höchst wahrscheinlich, daß die Attribute zuerst dem Volke als Kalenderzeichen entgegentraten. Man war also wohl schon im 12. Jahrhundert, vielleicht schon früher durch diese Kalender daran gewöhnt, etwa den Tag des hl. Bartholomäus und den Heiligen selber durch ein Messer, die hl. Katharina durch ein Rad symbolisiert zu sehen. Und von hier aus bedeutete es allerdings nur einen kleinen Schritt, wenn man anfing, den Heiligen diese ihre Zeichen bei- und nach Analogie der Petrusschlüssel einfach in die Hand zu geben, um die Träger dadurch zu charakterisieren.

Es lag im Wesen der gotischen Architektur, daß beim Schmuck der Kirchen der Plastik die Hauptaufgabe zufiel. Und in der Plastik spielten statuarische Einzelfiguren von Heiligen die weitaus größte Rolle. Da wurde nun das individuelle Attribut ein äußerst wichtiger Faktor in der Sprache jener Kunst. Jeder Heilige hatte sein Attribut, oft sogar deren mehrere. Wir bekommen einen hohen Begriff von dem hagiographischen Wissen jener Zeit, wenn wir sehen, wie oft nebensächliche Ereignisse und Beziehungen aus dem Leben eines Heiligen herangezogen werden, um ihm ein ganz spezielles Attribut zuzuweisen. Und dem Volke von damals war diese Sprache der Attribute offenbar verständlich und geläufig, wo wir Späteren uns oft nur mit Hilfe der von der ikonographischen Wissenschaft zusammengestellten »Schlüssel« mühsam zurechtfinden.

Auch wo eine Darstellung mehrerer Figuren notwendig schien, begnügte sich das Mittelalter häufig damit, eine statuarische Hauptfigur, und die Nebenfiguren in Form des Attributes zu geben, so in Bildern des hl. Michael und Georg, wo der Drache oft nur mehr Attribut ist, oder beim hl. Martinus, wo der Bettler nur als kleines Attributfigürchen erscheint usw.

Die weitere Entwicklung respektive Geschichte des Attributes kann hier nur mehr skizziert werden. Es muß zugestanden werden, daß die rein äußerliche Zusammenstellung eines Heiligen mit dem betreffenden Attribut nur zur Kenntlichmachung des ersteren, häufig etwas Unbefriedigendes hat. Das wurde teilweise schon in der Zeit der Gotik empfunden. So läßt, um nur ein Beispiel anzuführen, der Meister der Blutenburger Apostel etwa den hl. Thomas mahnend auf seine Lanze deuten: »Sieh, das hab ich für meinen Meister erduldet!«

Besonders aber waren es die großen Meister der Renaissance, welche vielfach das Halten der Attribute irgendwie zu motivieren, und eine innere Beziehung zwischen Person und Attribut herzustellen suchten. Wo z. B. ein früherer Meister die hl. Cäcilia ihre Orgel einfach als Attribut hätte tragen lassen, da weiß Raffael in seinem berühmten Gemälde in Bologna mit dem Attribut einen überaus feinen Gedanken zu verbinden: Die Heilige läßt ihr Instrument niedersinken und lauscht dem Engelgesang von oben, vor welchem alle irdische Musik verstummen muß.

Und auf Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtina strecken die Apostel ihre Marterwerkzeuge wie schützend und Rache fordernd gegen den zürnenden Richter aus: »vindica sanguinem nostrum, qui effusus est!«

Zu Anfang waren die Heiligenattribute vielfach nur Zeichen gewesen, die z. B. an die betreffenden Marterinstrumente erinnern sollten. Das Rad der hl. Katharina, der Rost des hl. Laurentius u. Ä. waren nur ganz en miniature gebildet. Allmählich aber zeigt sich ein immer größerer Naturalismus auch in der Darstellung der Attribute. Am meisten ist dies der Fall in der Kunst des Barock. Da liebte man es, die Attribute, wo es anging in natürlicher Größe, z. B. etwa St. Andreas als einen Hünen mit einem gewaltigen, aus zwei Baumstämmen roh gefügten Kreuz darzustellen. Dabei deuten die Heiligengestalten des Barock und Rokoko mit theatralischer Gebärde auf das Attribut, oder sie strecken es mit Pathos hinaus. Ja durch das erregte Gestikulieren wird das Attribut in der Hand des Heiligen oft entbehrlich und erhält dafür seinen Platz etwa an der Konsole oder es wird als eine Art frommen Spielzeugs den reichlich vertretenen Putten überlassen.

ÜBER WIEDERHERSTELLUNG, ANBAUTEN UND FREILEGUNG ALTER KIRCHENGEBÄUDE

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

(Schluß)

Das große, unsterbliche Kunstvermächtnis aller Zeiten, das uns verblieb, erfordert gebieterisch ein ernstes Bewahren und Beschützen. Wie nun alles in der Welt vergänglich ist, so sind auch Bauwerke nicht für die Ewigkeit geschaffen. Sie verfallen und werden, wenn nicht rechtzeitig restauriert, zu Ruinen. Wir aber haben die moralische Verpflichtung, mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln die

HEINRICH WADERE UND RICHARD BERNDL FAMILIENGRAB WADERE

Text s. Beil. unter Verm. Nachrichten

DIE GOLDENE PFORTE DES DOMES ZU FREIBERG IN SACHSEN
Text S. 76

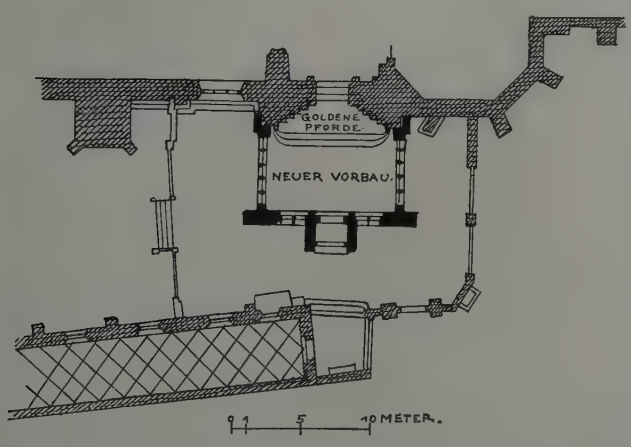
alten Denkmäler in Stand zu halten. Anderenteils erfordern, wie zu allen Zeiten, die Verhältnisse, Anbauten an alte Gebäude zu errichten oder letztere wiederherzustellen, wodurch an uns moderne, in der Zeit der Technik, der rastlosen Erfindungen und in ganz anderen Lebensgewohnheiten aufgewachsenen Menschen die heikle Stilfrage herantritt. Das gleiche gilt bei Neubauten in der Umgebung historischer Gebäulichkeiten.

Eine vollständige Einigkeit über diese Frage besteht zurzeit unter Künstlern und Kunstgelehrten noch immer nicht und oftmals sind die Gemüter — ich erinnere hier nur an die Angelegenheit des Heidelberger Schlosses — in große Erregung gekommen. Professor C. Weber, der auf historischem Standpunkt steht, urteilt folgendermaßen: Tote Bauwerke, die weder ihrem ursprünglichen, noch einem anderen Zweck dienen, soll man, wenn sie wertvolle Denkmäler sind, erhalten. Ruinen, die nur in der Landschaft malerischen Reiz besitzen, läßt man als solche bestehen. Tote Bauwerke, die noch unter Dach und Fach sind,

schützt man, damit sie keine Ruinen werden. Bauwerke wie den Ottheinrichsbau am Heidelberger Schloß bringt man unter Dach und Fach. Das Schloß hätte nach seiner Meinung unter Schäfers Restaurierung sehr gewonnen, gleichwie die Hohkönigsburg und die Marienburg in Ostpreußen. Lebende, heute noch ihrem Zwecke dienende Bauten sollen ihrem historischen Stil gemäß restauriert werden; auch eventuell notwendige Zutaten und Anbauten in diesem Stil gehalten sein. Denn, sagt er weiter, wir könnten absolut nicht modern bauen, weil wir keinen modernen Stil besäßen. Auch die Ansicht, die alten Architekten hätten stets im Geiste ihrer Zeit an- und weitergebaut, sei nicht durchweg zutreffend; desgleichen ließen die Zu- und Anbauten aus alter Zeit oft künstlerisches Feingefühl vermissen. Jeder Stil sei ein Organismus, den man durch fremdartige Zutaten nicht stören dürfe. Unter den vielgeschmähten Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts seien auch Glanzleistungen, wie solche von Essenwein, Tornow und Schäfer. Bezeichnen die Gegner die historisch Schaffenden als Fälscher, deren Werke täuschen können, so geben sie damit zu, daß wir fähig sind, in historischem Stile zu schaffen. Dagegen sei ein moderner Stil unmöglich, weil ein solcher nur aus einer einheitlichen Geisteskultur und Weltanschauung entstehen kann und wir eine solche nicht haben. Die Experimentierversuche moderner Architektur an alten Bauten bekämpft Weber gleichfalls.

SCHUTZVORBAU DER GOLDENEN PFORTE DES DOMES ZU FREIBERG I. S.
Text S. 77

Den entgegengesetzten Standpunkt vertreten Cornelius Gurlitt, Rehorst und andere. Letzterer spricht sich wie folgt aus: Man solle im alten Stil restaurieren, wenn man einzelne Teile eines alten Bauwerkes wiederherzustellen hat, deren ursprüngliche Form ganz unzweifelhaft bekannt ist, wie am Kölner Dom usw. Dagegen fordert selbiger, daß alle Erneuerungen selbständiger Bauteile, alle Vergrößerungen, An- und Aufbauten nicht im Stile des Bauwerkes, sondern in freier, moderner Stilgebung ausgeführt werden sollen, und stets, wenn ein Baudenkmal mit bisher nicht vorhanden gewesenen Wandmalereien, mit gemalten Fenstern oder Einrichtungsgegenständen auszustatten ist, sollen diese gleichfalls nicht in dem Stile des Bauwerkes oder Bauteiles, sondern in moderner Weise ausgeführt werden. Wir sollen, spricht Rehorst weiter, über dem Stil stehen und ihn nach dem Empfinden

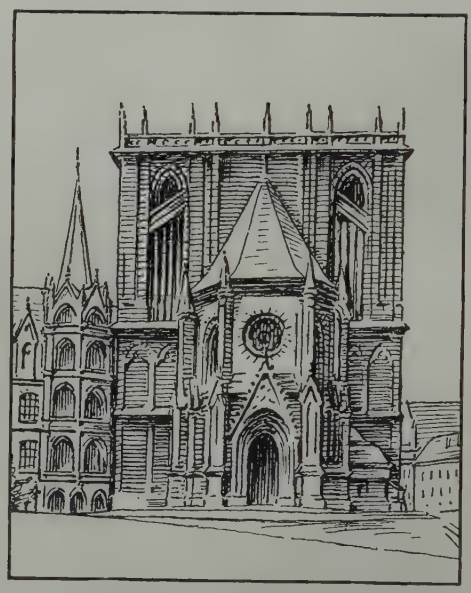


GRUNDRISS DES SCHUTZVORBAUES DER GOLDENEN PFORTE IN PREIBERG I. S.
Vgl. obige Abb.

unserer Zeit umgestalten, weiterbilden, wobei er eine Reihe bekannter Neubauten, unter anderen Dülfers Theater in Dortmund, Kirchen von Schilling und Gräbner, Gebäulichkeiten von Olbrich, Billing, Wagner usw. vorüberziehen läßt.

Ich will nun hier zwei der markantesten Erscheinungen moderner Gebilde, die an alte kunsthistorisch berühmte Baudenkmale angebaut wurden, in Betracht ziehen und zwar zuerst den Vorbau an die berühmte goldene Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen.

Der Dom selbst ist ein von Kreuzgängen umgebener, spätgotischer Hallenbau, welcher im Jahre 1484 an Stelle der alten, vorher abgebrannten romanischen Marienkirche errichtet wurde. Letztere stammt ungefähr aus dem Jahre 1200 und von ihr rühren außer einem Teil des Querschiffes und der Chorwand, sowie einer jetzt im Dresdener Altertumsmuseum befindlichen Pietà nur noch die besagte goldene Pforte her, welche man, wohl ihrer reichen Ausführung wegen, glücklicherweise beim Neubau wieder verwendet hatte (Abb. S. 74).



DER DOM ZU MEISSEN OHNE TÜRME
Text S. 77. Vgl. Abb. S. 77

Bei der letzten Restaurierung der Pforte fand man nach Aufhebung der verwitterten Sockelquadern die Reste eines einfacheren romanischen Portals gleicher Zeit und es ist dies wohl dahin zu erklären, daß die erste Ausführung dem Erbauer der Kirche, Otto dem Reichen, nicht prunkvoll genug war und er deshalb die goldene Pforte zu Ruhm und Ehren der Gottesmutter erbauen ließ; denn in Wahrheit ist ja diese »goldene Tür«, wie sie die Chronisten bezeichnen, nur ein Hymnus zum Lobe der Himmelskönigin, welche selbst mit dem Kinde im Tympanon thront.

Über den Meister des aus Grillenburger sehr wetterbeständigem Sandstein geschaffenen Kunstwerkes ist nichts bekannt; doch dürfte anzunehmen sein, daß die Verfertiger kunstsinnige Mönche waren. Galten doch vor allem die Cisterziensermönche im Kloster Altenzelle bei Freiberg wegen ihrer hohen Kunstfertigkeiten als berühmt.

Erhaben und imposant, wie fast alle größeren mittelalterlichen Portale, übt auch die goldene Pforte, die einst reich mit Gold bemalt war, eine Anziehungskraft von nicht zu widerstehendem Reize aus. Auf der höchsten Stufe romanischer Kunst angelangt, steht dieses Meisterwerk vor uns. Einen Schritt noch weiter, und der Verfall des Stiles beginnt!

Auf den Anfangskämpfern der weiten äußeren Bogen halten zwei charakteristische Löwen Wacht und, wie aus der Abbildung ersichtlich, verengern sich die neun Glieder des Portals treppenförmig nach innen.

Im Jahre 1861 unterzog man die Pforte einer sogenannten »Renovation«, kratzte in rücksichtsloser Weise den Stein ab, wobei die letzten Spuren der Vergoldung verloren gingen, pappte die Fugen mit gewöhnlichem Zement zu und ersetzte fehlende Glieder usw. durch fabrikmäßige Gipsware, natürlich alles in größter Unkenntnis des kostbaren Werkes. Nur mit Mühe und größter Beredsamkeit gelang es dem Dresdner Bildhauer Rassau, die Pforte vor Ölfarbenanstrich zu bewahren. Im Jahre 1893 wurde vom Baurat Waldow, Dresden, mit größter Sachkenntnis festgestellt, daß die rasch vorwärtsschreitende Zerstörung des Kunstwerkes der Einwirkung schwefeliger Dämpfe in der Luft der Bergwerks- und Industriestadt Freiberg zuzuschreiben sei, und daher, im Verein mit Fachleuten, ein neuer Schutzvorbau in Anregung gebracht. Wie Gurlitt mitteilt, ließ sich die Kgl. Sächsische Regierung diesen Vorschlag sehr angelegen sein und nahm sich seiner gleich aufs wärmste an. Es wurden eine Reihe Vorprojekte angefertigt mit der Aufgabe, daß der Anbau die Pforte völlig abschließen, den Anblick derselben aber nicht beeinträchtigen, also vor allem genügend Licht zulassen sollte; daß er weiterhin luftig und keinenfalls dumpfig sei und dem Dome wohl selbst angemessen, nicht aber den Eindruck eines kirchlichen Gebäudes, etwa einer Kapelle, machend, sondern eben als das erkennbar werden müsse, was

er sei: Ein dem Kunstwerke gegebenes Schutzhaus. Eine nach allen Richtungen hin befriedigende Lösung wurde vorerst nicht gefunden und man kam zu der Erkenntnis, daß man, um wirklich »stilgerecht« zu werden, den Anbau als ein Werk des 20. Jahrhunderts, aber nicht als ein organisch zum Bau gehöriges Glied charakterisieren müsse.

Die Regierung ließ nun von den Architekten Schilling und Gräbner (Dresden) einen neuen Plan anfertigen, der dann von dem Kunstausschusse gegen zwei Stimmen zur Ausführung empfohlen wurde (Abb. S. 75).

Wie die Grundrißskizze zeigt, ist der vorhandene Platz gering; doch die Dimensionen des Portals zwangen zu einer ungewöhnlich großen Abmessung. Auch mußte auf die äußerst malerische Umgebung, Brunnen, Tore usw. Rücksicht genommen werden. Die Architekten wählten eine moderne, selbständige Form, so daß der Vorbau als ein Stück neuer Zeit sofort auch von Laien erkannt und empfunden werden muß. Die interessante Idee kam zur Ausführung und in Anwesenheit des Königs, der Regierung und der Gemeinde wurde der sehr gelungene Vorbau, welcher einem Kostenaufwand von 55 000 M. entsprach, im Mai 1903 dem Kirchenvorstande übergeben.

Möge vielleicht auch manchem das neue Schutzhaus in seiner Formensprache beim ersten Anblick etwas sonderbar erscheinen, besser ist es jedoch immer, als wenn hier ein mit dem alten stilgerecht verbundenes und in völligen Einklang gebrachtes Kunstwerk entstanden wäre.[1])

DER DOM ZU MEISSEN MIT DEN ZUR AUSFÜHRUNG KOMMENDEN TÜRMEN

Text nebenan

Größere Kämpfe und Schwierigkeiten fanden bei Projektierung und Ausbau der Westtürme des Meißener Domes statt, deren Ausführung dem inzwischen verstorbenen Gotiker, Oberbaurat C. Schäfer, seitens der sächsischen Regierung übertragen wurde. Hier hieß es, dem Bauwerke selbst an den Leib gehen, ihm ein neues Gewand geben, wodurch zahlreiche Meinungsverschiedenheiten, nicht nur durch die aufgeworfene Stilfrage, sondern auch wegen der Anzahl der Türme, ob es zwei oder drei sein sollten, entstanden. Namentlich waren sich zwei Personen gegenüber, Schäfer und Gurlitt, die ja auch in der Restaurierungsfrage des Heidelberger Schlosses völlig auseinandergingen. Ein maßgebendes Urteil über die Ausführung und Wirkung des Meißener Domes in neuer Gestalt wird man allerdings erst dann fällen können, wenn die neuen Turmbauten vollendet sind (Abbild. nebenan).

Der interessante, oder besser gesagt originelle Fall sei in folgendem klargelegt. Der Dom ist, wie Gurlitt mitteilt, im 13. Jahrhundert als Basilika angelegt und im 14. Jahrhundert als Hallenkirche ausgebaut worden. Die Türme waren in typischer Form vorgesehen und zwar deren zwei an der Westfront geplant und im 13. Jahrhundert bis etwa zehn Meter über dem Boden ausgeführt worden. Nun berichtet eine Chro-

[1]) Der Dom von Freiberg soll an seiner Westfront ausgebaut werden. Schon 1900 war zu diesem Behufe ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Da er nicht das erwünschte Ergebnis hatte, beschloß man jetzt einen engeren Wettbewerb unter den fünf Architekten Hermann Billing (Karlsruhe), Theodor Fischer (München), Wilhelm Kreis (Düsseldorf), Schilling und Gräbner (Dresden), Bruno Schmitz (Charlottenburg). Die Bewerber erhielten vollste Freiheit für die Lösung der gestellten Aufgabe. Die Ausschreibenden wünschen eine Lösung von Eigenart und Selbständigkeit, »durch welche ein einheitliches neues Werk geschaffen werden soll, harmonisch zu den übrigen Teilen des Domes und zur näheren Umgebung passend und das Stadtbild beherrschend und charakteristisch ergänzend«. Endtermin für die Einsendungen war der 1. November ds. Js. — D. Red.

ENTWURF VON 1861 ZUM AUSBAU DER TÜRME DER FRAUENKIRCHE IN MÜNCHEN
Text nebenan

nik, daß um 1400 zwei Türme errichtet worden seien, die jedoch vor 1413 ein Windstoß herabstürzte. Dieser Bauzeit sollen das Maßwerk über dem zweiten Turmgeschoß, desgleichen das Haupttor der Kirche und der heute noch erkennbare Rest des Maßwerkes über der Fürstengruppe angehören, die 1423 vor jenes Tor gerückt wurde. Weiter sagt eine Chronik, daß seit 1479 die Türme, und zwar nun deren drei, ausgebaut worden seien. Endlich wird noch in einer alten Geschichte der Stadt mitgeteilt, daß 1547 sämtliche drei Türme abbrannten.

Auf Grund der mittelalterlichen Baugeschichte mancher Städte habe ich früher schon hingewiesen, daß die Alten öfters von einer zweitürmigen zu einer dreitürmigen Anlage übergingen, zum Beispiel bei der Nikolaikirche in Leipzig und andern mehr. Auch umgekehrt wurde verfahren, so bei der Peterskirche in München — deren Baugeschichte ich seinerzeit in diesem Blatte veröffentlichte — wo man als Gegenstück aus einer zweitürmigen eine eintürmige Anlage herstellte, die jetzt noch vorhanden ist.

Schäfer ging bei seinem Projekt, das nach langer Bekämpfung von der Kgl. Regierung zur Ausführung gewählt wurde, auf die Annahme zweier Türme zurück.

Das altgewohnte Stadtbild von Meißen und der hochgelegene Domplatz wird in Zukunft ein ganz verändertes Aussehen bekommen. Doch wie dem auch sei, wäre es nach meinem Dafürhalten das beste gewesen, man hätte alles beim alten gelassen; wenn notwendig, den Dom restauriert, aber nichts Neues hinzugefügt.

Und wie mit der Baukunst, so ist es auch mit der Malerei! Wenn von unseren Vorfahren in mittelalterlicher Zeit das Innere einer Kirche oder eines Kreuzganges bis auf einige Felder ausgemalt wurde, diese aber jetzt nach 400 Jahren gleichfalls mit Gemälden geschmückt werden sollen, so wäre es wohl töricht, wenn wir täuschend, wie aus der damaligen Zeit heraus, die romanischen oder gotischen Figuren im 20. Jahrhundert wieder aufleben lassen wollten. Trotzdem erinnere ich mich einer Reihe Kirchen, wo dies geschah.

In den sechziger Jahren, als alles wieder gotisch werden sollte, und man aus den Kirchen kurzerhand entfernte, was nicht stilrein war, hätte man auch bald der Münchener Frauenkirche die charakteristischen welschen Hauben der Türme genommen und durch gotische Helme ersetzt. Das damals von Architekt Berger ausgearbeitete Projekt wurde jedoch nach heftigen Debatten von der Regierung mit Recht abgelehnt und den Münchnern blieb ihr Wahrzeichen in alter Weise erhalten. (Vgl. Abb. S. 78 und 79.)

Das Altbestehende, ob Bauwerk, Wandmalereien, Skulpturen usw. soll man eben durch stilgerechte Restauration zu erhalten suchen, aber nichts dazusetzen; dagegen neue An- oder Aufbauten an einem bestehenden alten Bauwerke wohl zu einem herrlichen Bilde vereinigen, jedoch so, wie es in früheren Jahrhunderten geschah, daß die spätere Generation unsere heutigen Werke nicht nur durch Gedenk- und Inschrifttafeln allein, sondern durch unsere Formensprache erkennen soll. Und wie gut dies möglich ist, wurde schon mehrfach bewiesen.

ST. GEORGSKIRCHLEIN IN MILBERTSHOFEN

(Vgl. die Abb. S. 80 und 81)

Milbertshofen bei München ist seit 1. Mai 1910 eine Stadt. Im 11. Jahrhundert war es ein einziger Bauernhof und der gehörte damals einem gewissen Ilbung. Darum nannte man die Örtlichkeit »Ilbungeshof(en)«. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts kam der Hof an Graf Konrad I. von Valley und dieser schenkte ihn zwischen 1140 und 1145 ans Kloster Schäftlarn, das ihn immer verpachtete, vom 15. bis ins 17. Jahrhundert an die Familie Keferloher. 1668 gab Schäftlarn die »Schwaige Milbertshofen bei St. Georgen« im Tauschwege ab. Seitdem wechselten die Besitzer mehrfach; zweimal kam sie in kurfürstlichen Besitz und wurde schließlich anno 1800 an vier oberpfälzische Bauern verkauft, die sie vierteilten und weitere Siedlungen hier anlegten. In den seither vergangenen 100 Jahren entwickelte sich da draußen eine Gemeinde, die heute rund 5000 Seelen zählt.

Der erste Hinweis auf die kirchliche Zuständigkeit findet sich anno 1169, wo, von Freising aus aufgestellt, offenbar der Feldmochinger Dechant Heribort die nächste geistliche Instanz für den Ilbungeshof ist. Das blieb so mit ganz geringen Abweichungen bis 1902. Lediglich anno 1612 ist ausdrücklich erwähnt, Milbertshofen sei auch kirchlich nur von Schäftlarn abhängig, und zeitenweise besorgten andere Geistliche die Gottesdienste in Milbertshofen, obwohl es der Organisation nach zu Feldmoching gehörte.

Die Schwaige besaß ein eigenes Gotteshaus, das zu Ehren des hl. Georg errichtet ward. Die bisher unangefochtene Meinung, daß dieses Kirchlein anno 1510 von »Abt Leonhard zu Schäftlarn« gebaut sei, muß ich leider als irrig erklären; doch kann ich dafür dem Gotteshaus ein mindestens 70 Jahre weiter zurückreichendes Bestehen nachweisen.

Eine kleine Hauskapelle mag ja Schäftlarn auf seinem Gutshof da draußen sehr frühzeitig errichtet haben; aber sogar von einer wirklichen Kirche, für die ein Kirchenprobst aufgestellt war, hören wir schon vor 1510. Zum ersten Male fand ich in einem Leibgedingsbrief, den das Kloster Schäftlarn 1441 einer Schwabinger Familie ausstellte, das Gotteshaus »sand Jörgen« zu Mulmatzhoffen (= Milbertshofen) genannt und zwar so, daß ein Söldengütl in Schwabing, das Schäftlarn vergibt, zu St. Jörgen in Milbertshofen grundbar ist, wobei der Zins jährlich dem »Kirchenprobst« des Gotteshauses abgeliefert werden muß. Dieses Söldengütl treffen wir immer wieder als dem Milbertshofer Kirchlein zinspflichtig, so 1617, 1638, 1782. Um das Bestehen des St. Georgengotteshauses vor 1510 noch weiter zu legitimieren erscheint in einem Leibgedingsbrief von 1478 in der Überschrift neben »Mulmatzhofen« noch »St. Georg«. Und im gleichen Jahr scheint es in einem Schreiben Herzog Albrechts erwähnt zu sein, wenn auch vielleicht nicht so klar. Übrigens ist auch in einer 1840 gedruckten Abhandlung im »Vaterländischen Magazin« eine Bemerkung, die mich stutzig machte, noch ehe ich den archivalischen Beweis für die früher anzusetzende Entstehungszeit in Händen hatte. Nur mußte ich zuerst mit der Möglichkeit eines Druckfehlers rechnen, da der Artikelschreiber selbst den Widerspruch übersah und 1510 als Erbauungsjahr angab. Bei Beschreibung der Kirche erwähnt er nämlich eine

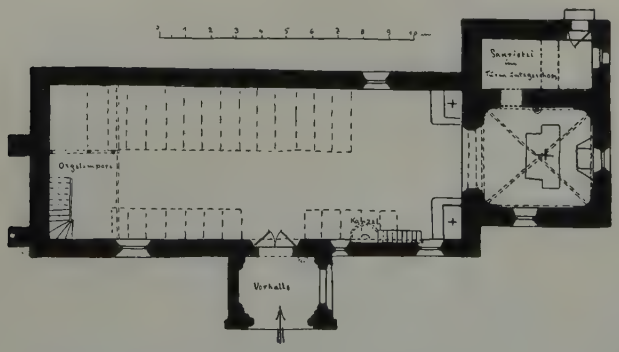
DIE FRAUENKIRCHE IN MÜNCHEN

Text S. 78. — Vgl. Abb. S. 78

ST. GEORGSKIRCHLEIN IN MILBERTSHOFEN
Text nebenan

(seit 1892 verschwundene) Holzbalkendecke, auf der die hl. Dreieinigkeit dargestellt war, umgeben von Engeln; dazu seien die Wappen verschiedener Münchner Bürger, darunter auch das Keferlohersche, aufgemalt gewesen und dabei die Jahrzahl 1507. Es ist ja an sich schon wahrscheinlich, daß die Kirche als solche ein gutes Stück früher fertig war als die Einrichtungsgegenstände, die mehrfach die Jahrzahl 1510 tragen und so den Anlaß boten zu der Aufstellung, die Kirche sei 1510 erbaut. 1507—1510 muß es sich aber um eine Renovierung und Neuausstattung der Kirche gehandelt haben, die etwa infolge eines Brandes nötig geworden war und unter den Auspizien des Abtes Leonhard Fabri (alias Schmid) von Schäftlarn erfolgte, dessen Bild wir in einem Glasfenster der ehemals auch Schäftlarnischen Kirche zu Percha am Starnberger See treffen (1493, Abb. S. 81).

Über die Entstehungszeit und den Urheber der Milbertshofer Kirche sind wir jetzt also auf Vermutungen angewiesen und da liegt es vielleicht nahe, anzunehmen, die Kirche sei spätestens zwischen 1437 und 41 entstanden, vielleicht auf Veranlassung des »Meisters Cunrat«, hinter dem wir den ersten uns bekannten Milbertshofer Keferloher vermuten. Denkbar wäre aber auch, daß einer seiner Vorfahren aus diesem reichen Geschlecht, der vielleicht Georg hieß, seinem Schutzpatron das Kirchlein weihte. Schäftlarn hat wohl auch mitgeholfen beim Bau, wie es später 1507—10 bei der Neuausstattung und Renovierung seinen Anteil hatte. Das Vorhandensein der erwähnten Wappen von Münchner Bürgergeschlechtern läßt auch darauf schließen, daß wenigstens bei der Wiederinstandsetzung 1507—10 die Familie Keferloher und Münchner Bürger ihr Teil beigesteuert haben. Daher mag dann auch das alte Herkommen datieren, daß am St. Georgentag die Münchner immer in Scharen zum Milbertshofer Kirchlein wallfahrteten, wo es mit Met und Wein hoch herging; doch wurden gerade diese Festzechereien bald abgeschafft, wie eine Notiz von 1583 besagt, und nur der festliche Gottesdienst ward gefeiert. Einem Tagebuch des Abtes Karl von Schäftlarn entnehmen wir, daß zum St. Georgenfest meist der Abt selbst kam, um den Gottesdienst zu begehen. Über eine solche Feier am 23. April 1644 schreibt er, er und Pater Marianus Mayrmann seien in Milbertshofen gewesen und er habe vor einer großen Volksmenge, auch aus beiden Münchner Pfarreien, das divinum officium gesungen. 1646 berichtet er, er habe für das Kirchlein vom heiligen Vater Urban VIII. auf St. Georgstag eine vollständige Indulgenz für sieben Jahre erwirkt und heuer, 1646, sei sie zum erstenmal veröffentlicht worden. Pater Berchtold N., der vor dem schwedischen Kriegsvolk von seinem Posten als Kanonikus auf dem Berg Syon in Prag hatte weichen müssen, habe gepredigt. Er, Abt Karl, habe unter Musikbegleitung das Officium gesungen und viele der Versammelten hätten Beichte und Kommunion empfangen. — Die Wallfahrten und Bittgänge nach Milbertshofen erhielten sich bis ins 19. Jahrhundert. 1840 sind sie aber bereits außer Übung.

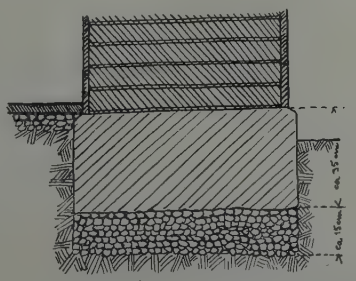


GRUNDRISS DES ST. GEORGSKIRCHLEINS IN MILBERTSHOFEN

Während die gewöhnlichen Gottesdienste in der Milbertshofer Kirche ursprünglich durch den Pfarrer in Feldmoching gehalten wurden, besorgten

GLASFENSTER DER KIRCHE ZU PERCHA VON 1493

das später »die Herren Parfüßer« aus München; aber 1621 übertrug man die geistlichen Funktionen wieder dem Feldmochinger Pfarrer, damals Simprecht Kholl. Wöchentlich war eine Messe zu lesen und außerdem mußten die Feste gefeiert werden. Dafür erhielt der Geistliche 25 fl. jährlich. 1670 wird besonders erwähnt, daß der jeweilige Schwaiger in Milbertshofen immer auch Kirchenprobst sei; das scheint übrigens von jeher der Fall gewesen zu sein. Auch hören wir in jener Zeit, daß die Wahl des Geistlichen für die Milbertshofer Kirche im Belieben der Gutsherrschaft stehe, die seit Erhebung der Schwaige zu einem »gefreiten Sitz« 1679 die Gerichtsbarkeit auch über das Gotteshaus hatte. Der damalige Schwaiginhaber erwirkte auch von Freising ohne Widerspruch die Erlaubnis, einen eigenen Benefiziaten für Milbertshofen halten zu dürfen. 1682 erhielt das Kirchlein wieder eine Indulgenz verliehen. Der kurfürstliche Kammerdiener und Schatzmeister Sailer, der die Schwaige seit 1679 besaß, hatte das Gehalt des Benefiziaten auf 35 fl. erhöht und zahlte außerdem jährlich nach Feldmoching 10 fl. Aber davon konnte natürlich kein Mann leben und so mußte ein benachbarter Geistlicher den Posten eines Schwaigkaplans mit übernehmen. Zuerst war's Pfarrer Schmid von Feldmoching, dann eine sehr gerühmte Persönlichkeit, Melchior Obermüller, aus München. Nur ein Jahr lang hatte darauf 1697 Laurentius Permayr von Moosach das Benefizium inne und 1698 erhielt es Laurentius Sedlbauer. Unter ihm hören wir 1702, daß jährlich 98 Messen in Milbertshofen gelesen wurden, und 1708 ward auf seinen Antrag hin das Gehalt des Benefiziaten auf 50 fl. erhöht. 1712 wurde der bisherige Hauslehrer des kurfürstlichen Schwaigverwalters Schlößl,



FUNDAMENTIERUNG DES KIRCHLEINS ZU MILBERTSHOFEN

Priester Petrus Loderbank, hier Kaplan, 1723 Andreas Pschor und 1729 Christoph Egerl; 1763 hören wir zum ersten Male von einer Trauung, die im Milbertshofer Kirchl stattfand. Auf einem Plan von 1774 ist übrigens außer der Kirche am Ostend der Schwaigbauten noch eine kleine Kapelle am Weg eingetragen, die auf früheren Darstellungen fehlt.

Als 1800 die Schwaige verkauft wurde und der Kurfürst für sich das Hofmarksrecht und damit auch die Gerichtsbarkeit über die Kirche vorbehielt, wurde extra ausgemacht, die kirchlichen Verhältnisse sollten besonders geregelt werden. Das scheint auch bald erfolgt zu sein und zwar so, daß die Milbertshofer Kirche ausdrücklich als Filiale zu Feldmoching kam; denn 1801 schon waltet der Feldmochinger Pfarrer Jos. Rauschmayr seines Amtes und erfreut sich wegen seiner fürsorglichen Natürlichkeit und frommen Geradheit allgemeiner Anerkennung und Verehrung. 1805 hören wir, daß der Geistliche Rat v. Wibner, der Inhaber der benachbarten Mühle Riesenfeld, in Milbertshofen vielfach die Messe lese, rein aus Gefälligkeit und ohne Entgelt, denn die zuständige Pfarrei ist noch Feldmoching, woselbst auch die Taufen und Eheschließungen vollzogen werden. 1807 wollten die Milbertshofer Bauern das Kirchl um 100 fl. vom Kurfürsten erkaufen und selbst einen besoldeten Geistlichen anstellen. Doch blieb's bei der bisherigen Abhängigkeit von Feldmoching. Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert wurde in Milbertshofen eine eigene Kuratie eingerichtet und 1902 ward die alte Feldmochinger Filiale selbständige Pfarrei.

SAKRAMENTSHÄUSCHEN
Text S. 82

Das alte Kirchlein, das 1599, 1805, 1866 und 1892 renoviert wurde, ist nun zu klein geworden. Schon 1898 hatte sich ein Kirchenbauverein gebildet und eben geht die neue St. Georgskirche ihrer Vollendung entgegen, die nach Plänen der Architekten Herbert und Kurz gebaut wird.

Das alte Kirchlein bleibt erfreulicherweise erhalten und wurde, soweit notwendig, jüngst renoviert und besonders mit einem Fundament versehen, weil es bisher so gut wie keines hatte (vgl. Abb. S. 81 unten)! Das kleine Gotteshaus verdiente diese liebende Fürsorge durchaus. Es ist ja ein wahres Schmuckkästlein, dessen Inhalt sich noch fast genau so erhalten hat, wie ihn ein Inventar von 1746 angibt. Äußerlich ein echt ländliches Gotteshaus mit hübschem Sattelturm, rechteckigem, eingezogenem Chor, in den Turm ein- und angebauter Sakristei und südlichem Vorkirchl (Abb. S. 80). Auf dem umgebenden Kirchhof standen einige gute schmiedeiserne Grabkreuze. Innen ist das Gotteshaus für seine Kleinheit sehr reich ausgestattet. Das wertvollste ist der spätgotische Hochaltar, den laut Inschrift (L. A. Z. S.) Leonhard Abt zu Schäftlarn fertigen ließ, und der nach Sieghard der Schule des Münchner Künstlers Mäxelkirchner zugeschrieben wird. Der Schrein zeigt als Reliefbild, wie der Ritter Georg den Drachen tötet. Die gemalten Altarflügel schildern das Martyrium des Heiligen. Auf der Rückseite des Altars war bis 1866 ein Ecce-Homobild zu sehen, dessen Anblick den Beichtenden galt, da der Beichtstuhl hinter dem Altar aufgestellt ist. Das Rahmenschnitzwerk des Altarschreins zeigt noch auffälliger als das Figurale den Widerstreit zwischen Gotik und Renaissance, doch ist das Resultat von ganz besonderem Reiz. (Eine Detailabbildung dieses Schnitzwerks findet sich in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890, der ganze Altar in den Kunstdenkmälern Bayerns, I., Tafel 112.)

Besonders interessant ist im Presbyterium noch das steinerne, rein gotische Sakramentshäuschen (Abb. S. 81), um das, jetzt leider übertüncht, als Vorbilder der Eucharistie, auf die Wand gemalt waren: die Mannalese, die Wüstenwachteln und der wassergebende Fels. Die Initialen T. Z. werden als Anfangsbuchstaben des Münchner Malers Thomas Zechetmaier gedeutet.

Am Triumphbogen waren die Werke der Barmherzigkeit dargestellt und das Jüngste Gericht, während im Langhaus, an den Wänden oben herum, 18 Darstellungen aus der biblischen Geschichte in merkwürdig freier, bewegter Auffassung zu sehen sind (1599), gleichsam wie in einer großen farbigen Volksbilderbibel. Die Kanzel ist aus Stein und ruht auf einem gotischen Kragstein. An der Nordwand ist noch eine Maria mit dem Kind von 1520, an der rückwärtigen niederen Orgelempore eine kleine Figur des Ritters Georg. Zwei interessante Grabsteine (ca. 1500 und 1620) der Keferloher, ursprünglich im Fußboden eingelassen gewesen, sind jetzt in die Wände eingefügt, gleich den beiden andern Keferlohergrabplatten in der Vorhalle (1620 und 1630), wo wir außerdem noch einen Weihwasserkessel mit der Jahreszahl 1602 und dem Keferloherwappen sehen, sowie ein entschieden eigenartiges Gemälde, das die Bekehrungen des Neuen Testaments schildert. Die erstgenannte Grabplatte von ca. 1500 ist ein Stil-Unikum. Von den Grabplatten des 1721 verstorbenen kurfürstlichen Schwaigverwalters Schlößl und der kurfürstlichen Hofkammerrätin und Beständnerin Maria Helena Daxenberger († 1733), sowie deren Tochter Maria Cordula († 1729) kann man des Bodenbelages wegen nicht jederzeit etwas sehen. Verschwunden ist seit 1892 die bemalte Holzdecke. Die modernen Seitenaltäre in sogenannter Gotik haben keine Bedeutung. Noch sind aber einige Erzeugnisse der Kleinkunst zu erwähnen: ein gotischer Kreuzpartikel, eine Monstranz mit Bergkristallnodus, die wieder die Zeichen des Abtes Leonhard von Schäftlarn trägt, und endlich ein weiteres Monstränzchen mit reichem Fialenwerk, das laut den Kirchenrechnungen 1614 vom Münchner Goldschmied Alexander Vollmann gearbeitet zu sein scheint.—

Das fromme Idyll des Kirchleins wird hoffentlich auch bei der baulichen Neugestaltung der Umgebung liebevoll berücksichtigt, daß es stets erinnert und gemahnt an die Zeiten, wo versonnt und weltverloren die einsame Schwaige da draußen stand und die großen Herden auf den grünen Fluren ein beschauliches Dasein führten.

Von Beschaulichkeit ist ja sowieso sonst nicht mehr viel zu merken, denn der Einfluß des Betriebes der nahen Großstadt und das eigene Industrieleben ist sehr merklich. Auch ist der Tag wohl schon jetzt nicht fern, da Milbertshofen in den Münchner Burgfrieden miteinbezogen wird. Vorläufig ist die Verwachsung ja noch etwas lückenhaft; aber die Tram stellt die nötige Verbindung her. Sie rattert hinaus und herein, just durch die Schleißheimerstraße, den einstigen Rennweg, auf dem schon die alten Münchner vieler Jahrhunderte hinauswallfahrteten nach St. Georgen zu Milbertshofen.

EUGÈNE BURNAND (PARIS)
RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES

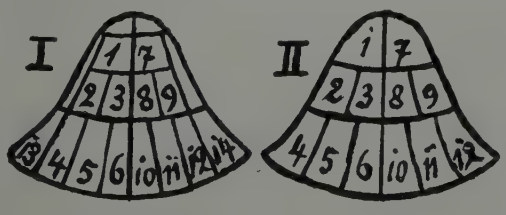
GESTICKTE KASEL IM ERFURTER DOM. VORDERSEITE
Text unten

EINE GESTICKTE KASEL AUS DEM MITTELALTER

Zu den altertümlichen Gegenständen des Erfurter Domes gehört auch ein altes Meßgewand, eine sogenannte Glockenkasel. Dieselbe ist 1,45 m lang und hat 4,75 m im Umfange. Die Kasel ist auf starkem, ungebleichtem Leinenstoff im Stielstich gearbeitet. Die einzelnen Stiche liegen in der Form der Fischgräte, wodurch das Gewand einen eigenartigen, lebhaften Eindruck macht. Es treten außer den heraldischen Farbtönen Rot, Gelb, Blau (das übrigens nur sporadisch angewendet ist) und dem stumpfen Blau-grün noch Braun und Weiß auf. Die Farbflächen sind nur wenig schattiert gegeben. Der Kontur der Gewandfalten ist im Leinen stehen geblieben und nachträglich in weißem Stielstichfaden eingesetzt. Wir haben also dieselbe Technik hier vor uns, die einige Jahrzehnte später an den Leinenstickereien der Antependien usw. auftritt, wo der Kontur meistens braun in die weiße Leinenstickerei gesetzt ist. Die Farbstimmung ist heute eine wenn auch nicht gerade weiche, so doch harmonische. Die Bewegung in den Einzelfiguren und Gruppen ist schon ziemlich lebhaft und erinnert stark an gleichzeitige und einige Jahrzehnte später liegende Steinskulpturen hiesiger Gegend. Die Architekturen (damaszierte Säulchen und Rundbögen) sowie die Ornamentbordüren an den Säumen sind noch rein romanisch. Die Halsbordüre war zweifellos in opus anglicum ausgeführt, jener Sticktechnik, die im mittleren Deutschland bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinein die vorherrschende war. Erzielung des Eindruckes der alten Emailarbeiten durch Perlen und getriebene Goldplatten war der Zweck dieser Arbeiten. Die auf kleinen rautenförmigen Pergamentstreifen in Tusche leicht im Kontur angelegten Heiligenköpfchen sind, nach den Fadenresten zu urteilen, in Perlstickerei ausgeführt (cf. Antependium im Domschatz zu Halberstadt). Der Stab, eine venetianische

GESTICKTE KASEL IM ERFURTER DOM. RÜCKSEITE
Text unten

Leistung, ist rein in Gold gewebt, einzelne Muster, Reichsadler, Bäumchen in Grün und andere heraldische Tierfiguren, haben bereits den gotischen Charakter der späteren Kölner Borten, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Stab erst später eingesetzt ist, oder daß die Stickerin noch im Geschmack früherer Jahrzehnte arbeitete, während die Formen der Gotik bereits Eingang gefunden hatten. — Die Stickereien bilden großartige Nadelgemälde und bestehen teilweise aus Darstellungen neutestamentlicher Begebenheiten, teilweise aus einer Anzahl Heiligenfiguren. So ist auf der Vorderseite links oben (I. 1) die Verkündigung der Menschwerdung Jesu und rechts davon (I. 7) die Geburt Christi dargestellt. Links unten (I. 2 und 3) in der mittleren Bildreihe befindet sich links die Anbetung der Heiligen Dreikönige und rechts hiervon (I. 8) die Darstellung Jesu im Tempel. Weil dieses Bild den Raum nicht ganz ausfüllt, so befinden sich rechts daneben (I. 9) noch zwei heilige Märtyrinnen, Barbara und Katharina. Die Heiligen sind ohne Symbole dargestellt und einzig aus der Umschrift zu erkennen. Die Rückseite zeigt rechts oben (II. 7) Jesus als Lehrer, umgeben von den Attributen der vier Evangelisten; unter diesem (II. 8) die Taufe Jesu im Jordan. Davon rechts (II. 9) ist ein hl. Bischof, anscheinend einem vor ihm knienden Priester die hl. Priesterweihe spendend. Dasselbe Bild enthält in römischen Majuskeln die deutliche Inschrift: Praepositus Henricus. Links oben (II. 1) sehen wir die Krönung Mariä und darunter (II. 3) den hl. Johannes den Täufer. Links von diesem (II. 2) ist wieder wie auf der entgegengesetzten Seite ein Bischof mit einer vor ihm knieen-



Zu den Abbildungen S. 84 und 85

den weiblichen Ordensperson. Aus einem auf dem Schleier derselben befindlichen Kreuze zu schließen, ist dieselbe eine Äbtissin oder Priorin, und stellt dieses Bild vielleicht als Pendant zur Priesterweihe die Ordination einer weiblichen Ordensdignität dar. Unter diesen Bildern schließen sich nach unten Darstellungen von 14 hl. Männern und 12 hl. Frauen an. Die Namen derselben waren ebenfalls mit hineingestickt, sind aber teilweise verwischt, so daß nicht alle mehr zu entziffern sind. Auf der rechten Flanke unserer Abbildung der Vorderseite befindet sich der hl. Franziskus von Assisi und auf der linken (I. 13) der heilige Bonifatius, dazwischen (siehe Abbildung der Rückseite) in folgender Weise gruppiert: Matthäus und Thomas, Philippus und Jakobus, Johannes und Jakobus, Paulus und Petrus, Simon und Thaddäus, Bartholomäus und Andreas, je zwei von damaszierten romanischen Säulen und Bogen umrahmt Die auf der Vorderseite befindlichen Frauen stehen zu je zweien in sechs Gruppen zusammengestellt, und zwar (II. 4 bis 12) die hl. Rosina und Kunigundis, Otilia und Lucia, Agatha und Cäcilia; die Namen der sechs anderen sind verwischt, und da auch die Aufzeichnung derselben vergangen und sie keine besonderen Attribute haben, kann man aus diesen die Namen derselben nicht feststellen.

Diese Kasel ist, wie ihr Äußeres unbestreitbar erkennen läßt, sehr alt. Die architektonischen Verzierungen und Kanten sind noch rein romanisch und lassen daher auf das 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts schließen. Jedoch ist aus dem Umstande, daß der hl. Franziskus von Assisi auf derselben vorkommt, anzunehmen, daß dieselbe nicht vor dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden sein kann, da genannter Heiliger erst im Jahre 1226 starb und erst im zweiten Viertel desselben Jahrhunderts heilig gesprochen wurde. Die vielfach bestehende Annahme, daß die hl. Elisabeth diese Kasel gestickt habe, ist wohl schwerlich zu begründen.

F. Schmidt, Erfurt

Allen zu Gefalen kan Ich nit mallen.

Alte Hausinschrift.

CHRISTIAN WINKER (MÜNCHEN) WEIHNACHTSKRIPPE

Die Figuren Holz und farbig getönt

ALFRED LÜDKE (MÜNCHEN) — WINTERLANDSCHAFT B. KOCHEL

ALFRED LÜDKE

Von ANDREAS HUPPERTZ

Nach einem langen und oft heftigen Streit der verschiedenen Meinungen über die Aufgaben der modernen Malerei und der sich geradezu widersprechenden Geschmacksrichtungen ringt sich allmählich die Erkenntnis durch, daß jener Impressionismus, für den nur die Ausdrucksweise, die möglichst getreue Wiedergabe des subjektiv Gesehenen in Betracht kommt, dem aber das Darzustellende selbst nichts oder nur insofern etwas gilt, als es ein für sein Experiment passendes Objekt abgibt, daß dieser Impressionismus nicht das Problem der Malerei sein kann.[1]) Unbeirrt im Schaffen durch jene Kämpfe, die etwa seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts geführt worden sind, ist im Stillen eine Reihe von Künstlern tätig gewesen, die, ohne das rein Künstlerische gering anzuschlagen, auch auf den Inhalt noch einen ganz besonderen Wert gelegt haben, solche, die ihre Freude darin fanden, durch ihre Kunst zu plaudern, zu erzählen, Erlebnisse, Empfindungen und Stimmungen auszudrücken, welche beim Schauen und Sichversenken in die Schönheiten der Natur ihr Inneres gefangen nahmen oder erst später aus der Erinnerung an Gesehenes unter Mitwirkung der dichtenden Phantasie emportauchten. Sie sind Malerpoeten, wirklich schaffende, schöpferische Künstler, und da denke ich zunächst an Böcklin, den Vielverkannten und Vielgeschmähten, dessen Äußerungen über seine Absichten man kennen muß, um seine Werke nicht nur ihrem Inhalte nach, sondern auch hinsichtlich der Darstellungsmittel in ihrem Werte erfassen und würdigen zu können. Vor Böcklin sind es vor allem Schwind und Richter, die in Betracht kommen; an ihn schließen sich als noch Lebende an Thoma, Haider, Steppes, Welti usw. Doch bilden die Genannten nicht eine Entwicklungsreihe oder eine zusammengehörige, geschlossene Gruppe, vielmehr steht jeder von ihnen für sich da und geht seinen eigenen Weg. Die Tatsache, daß sie mehr und mehr die verdiente Anerkennung finden, beweist, mit wieviel mehr Bedacht man jetzt die impressionistisch-einseitigen Bestrebungen beurteilt.

[1]) Ich verweise auf meine Ausführungen in Heft 4 des vorigen Jahrgangs Seite 117—120.

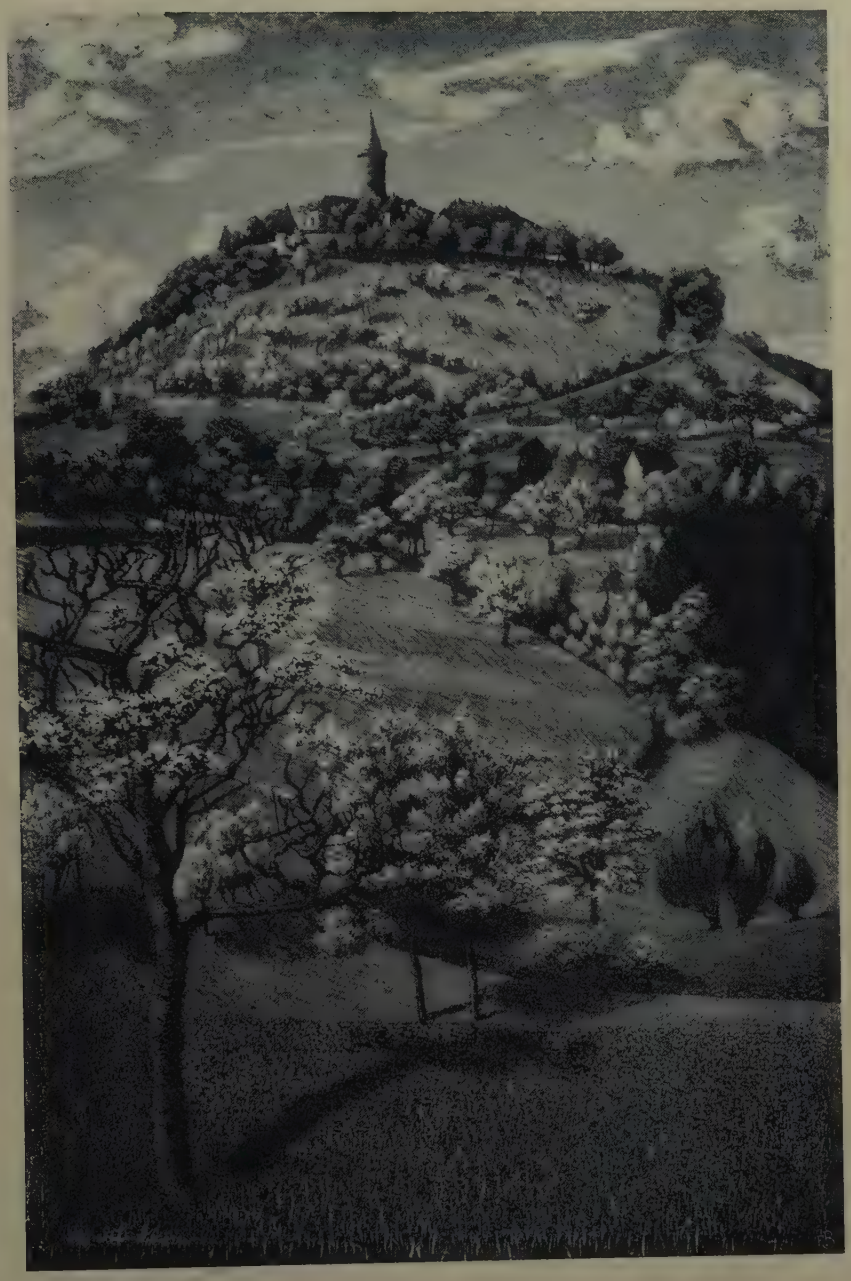
ALFRED LÜDKE WILDER KAISER

In die Reihe jener Künstler gehört Alfred Lüdke, dem jetzt auch nach stillem und geduldigem Arbeiten das Interesse sich zuzuwenden begonnen hat. Er wurde 1874 in Magdeburg geboren und war nach Absolvierung der Realschule zunächst in der väterlichen Malerwerkstätte in Jena tätig. Die gründliche handwerkliche Ausbildung, zu der auch das Farbenreiben, ganz wie bei den alten Meistern, gehörte, ist für die äußerst solide technische Ausführung der Werke Lüdkes von großem Wert geworden. Neben dieser Beschäftigung mit den »Anfangsgründen« nahm er besonderen Unterricht im Zeichnen, Öl- und Aquarellmalen, zunächst in Jena, dann in Berlin, von wo er ausgedehnte Reisen als Begleiter eines seiner Lehrer, des Landschafters Normann, bis hinauf nach Norwegen unternahm. Schöne Motive bot ihm auch Thüringen. Das ihm zusagende Arbeitsgebiet fand Lüdke aber doch erst in den oberbayerischen Voralpen, im Angesichte der mit ewigem Schnee bedeckten Gebirgszüge.

Aus dieser Gegend holt der Künstler, der sich jetzt in München niedergelassen hat, die Stoffe zu seinen Werken. Es ist ihm unmöglich, sich von den Bergen, von denen seine Inspiration ganz und gar abhängig ist, zu trennen. Eine eingehende Betrachtung seiner Bilder zeigt auch, wie sehr Lüdke mit jenen Gegenden verwachsen ist, um gerade seine Eigenart behaupten zu können. In seinen in Thüringen entstandenen Arbeiten (Abb. S. 91 und Einschaltblatt) erkennen wir schon, wie er das Gebotene faßt und es zum künstlerischen Bilde gestaltet, die wohlerwogene Weise z. B., wie er durch die geschwungene Linienführung das Auge hin und her über das Bild und dabei gleichzeitig in die Tiefe und mit Gewalt zur Höhe führt (s. Einschaltblatt), seine Art, ein Bild zu komponieren, zu beleben und sprechen zu lassen. Doch das Ziel seines Strebens, das, was ihm eigentlich liegt, hat Lüdke darin noch nicht gefunden. Zum Schöpfer und Poeten wurde er erst ganz, nachdem er jene Bergwelt entdeckt, die uns in den Bildern seiner letzten Zeit immer und immer wieder entgegentritt, die ihn auch angeregt hat zu jenen Werken, in denen wir wohl den Ziel- und Höhepunkt von Lüdkes Schaffen erblicken dürfen, zu den reinen Poesien.

In den Bildern des Künstlers sind nämlich zwei Arten zu unterscheiden, Schilderungen wirklich existierender Landschaften und jene rein poetischen Bilder.

Über den inneren Kampf, die Schaffensweise des bildenden Künstlers gibt Albert Dresdner in seinem Buche »Der Weg der Kunst« eine gerade für Alfred Lüdke so zutreffende Darstellung, daß sie, zur Ge-



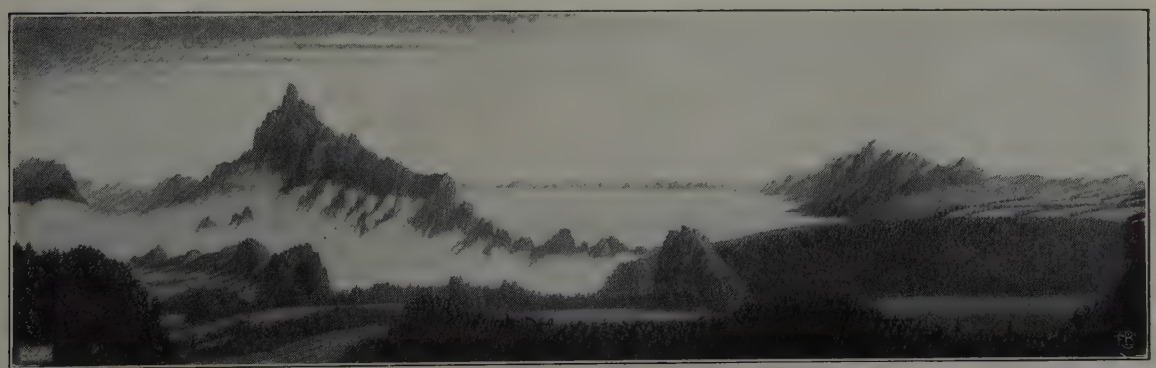
ALFRED LÜDKE
FRÜHLING

ALFRED LÜDKE — WILDER UND ZAHMER KAISER

winnung tieferen Verständnisses, hier angeführt sei:

»Man bemerkt, daß es in der Regel für den Künstler keine freudenvollere Arbeit gibt, als das Skizzieren vor der Natur. Allein mit der Spenderin unerschöpflicher Gaben, mit regen Sinnen ihre Herrlichkeiten einsaugend, fühlt der Künstler alle seine Kräfte angespannt, erfrischt, erhöht, fühlt er die beglückende Ahnung neuer Schönheiten und Bildungen in sich aufsteigen und seine Hand eine erstaunliche Sicherheit und Geschmeidigkeit gewinnen. Allein der große Kampf, der Kampf, in dem Hunderte und aber Hunderte unterliegen, beginnt erst in der Einsamkeit seiner Werkstatt, wenn es nicht mehr gilt, die reizenden Züge der Natur in beglücktem Genießen nachzuschreiben, sondern die Aufgabe an ihn herantritt, »die natürlichen Sachen in einem großen Spiegel« zu zeigen, an der Natur und durch die Natur sich selbst darzustellen, sich in so plastischer, packender und kerniger Weise darzustellen, das das Licht seiner Persönlichkeit, das er im Kunstwerke sammelt, seinen Mitmenschen ihr eigenes Leben und seinen Weg erhellt. Das sind die schweren Stunden im Leben des Künstlers, wenn er alle seine Kenntnisse von der Natur, alle seine Erfahrungen im Leben, alle seine Bildungsgüter dem Schmelzofen seiner Phantasie anvertraut, wenn er es wagt, sie ihrer Form zu berauben, in der Hoffnung, ein neues schöneres Gebilde aus ihnen zu gestalten; und das schöpferische Genie in der Kunst dokumentiert sich darin, daß es ihm gelingt, von diesem Gebilde den Makel der Mühsamkeit und der Sorge fernzuhalten und ihm die Frische, die Seligkeit, die Verfeinerung der Sinne zu bewahren, die der Künster in der Glücksstunde empfand, da er im Dämmer des Waldes, an der brandenden See oder in der Majestät der Berge die Umarmung der Natur genoß.«

Auch Lüdkes Landschaftsbilder sind nicht naturgetreue Abschriften der Natur, noch zeigen sie moderne oder, so darf man schon sagen, vielmehr eben modern gewesene impressionistische Bestrebungen; schon in ihnen verfolgt er höhere Ziele. Wohl schließt er sich sehr eng, im Wesentlichen der Wiedergabe, in diesen Bildern an das Gegebene an, aber er ändert, wo es der Bildcharakter verlangt, indem er hier mildert, dort betont, Unwesentliches oder Störendes fortläßt oder zurechtrückt, die in der Land-



ALFRED LÜDKE — WELTFRIEDE

ALFRED LÜDKE

WILDER KAISER BEI KÖSSEN IN TIROL

schaft hin- und herlaufenden und sich kreuzenden Linien so führt, daß sie mit den einzelnen Teilen des Bildes, den Bodenanschwellungen und Bergen, dem Strauch- und Baumwerk und den Behausungen den Raum bilden, ihn beleben und in ihn hineinführen. Unterstützend tritt dazu die Farbe, Lüdkes Farbe in ihrer symbolischen Reinheit und Helligkeit, die gut überlegte Verteilung der Farbtöne und -werte, ihre Abstufung zum Hintergrunde hin, die Belebung der Atmosphäre. Zum besonderen Charakter der Bilder Lüdkes trägt noch seine ganz eigene, auffallend sparsame Farbenauswahl bei, meist nur Weiß, Grün und Blau und vielleicht noch ein zartes Braun, wie in der Winterlandschaft bei Kochel (Abb. S. 87), die zumal farbig ihren besonderen Reiz hat. Für Lüdkes Art ist sie sehr bezeichnend. Im Vordergrunde die hellbraune Horizontale des Zaunes als Basis, von ihr ausgehend die hin und her allmählich in die Tiefe und zum Mittelpunkte des Bildes leitenden Strauch- und Tannenreihen, mit warmem Braun und kaltem Grün einander ablösend und kontrastierend, zwischen ihnen die plastischen Bodenerhebungen und -senkungen, eine klare und leuchtende Farbe, die wohltuende Ruhe der Natur unter dem prachtvollen Blau des Himmels, das Ganze in feiner Erfindung im Rund zusammengehalten.

Wie dieses winterliche Stimmungsbild heben in der Regel Lüdkes Landschaften mit einer ruhigen, tragenden Horizontale im Vordergrunde an; dann beginnen die Linien hin und her, auf und ab zu laufen und zu schwingen, bald durch die Vertikale eines Baumes oder einer Baumgruppe, bald durch ein Haus oder ein Kirchlein im Laufe gehemmt und gewendet, bis sie endlich ihr Ziel erreichen, die Bergspitzen, die, mit blendend weißem Schnee bedeckt, in das satte Blau des Äthers ragen. So dienen des Künstlers Mittel der Bildgestaltung und singen uns gleichzeitig ein Lied auf die Herrlichkeiten, welche die Natur uns darbietet oder doch von der Phantasie für Auge und Herz ohne viel Mühe sich abgewinnen läßt. Leicht empfindet die Schönheit, in welche der Künstler uns einführt, wer selbst an einem klaren, ruhigen Wintertage auf einer Alpenhöhe gestanden, rings umgeben von jenen schneeigen Bergzügen, die bisweilen mit ihrem blendenden Weiß hoch in das prachtvolle Blau des Himmels emporsteigen und dann jäh wieder abfallen, um wieder in ruhigerer Linie ihren Lauf fortzusetzen.

ALFRED LÜDKE ROTHENSTEIN A. D. SAALE BEI JENA

Von der Naturbetrachtung Alfred Lüdkes ist der Weg nicht weit zu jenen Schöpfungen, die uns wohl beim ersten Blick kaum anders anmuten als seine Landschaftsschilderungen, die aber doch reine Poesien, erfüllt von tiefen Gedanken sind. Wie solche Werke werden, möge uns die Entstehungsgeschichte des Bildes »Gottes Auge über allem« erklären. Über einer Landschaft, die mit der des fertigen Bildes wohl einiges gemeinsam hat, sah der Künstler die niedersteigende Sonne, als sie, wie man zu sagen pflegt, Wasser zog. Die durch die Wolken brechenden und von dem Dunstschleier reflektierten Strahlen in Verbindung mit dem prachtvollen Blick in die erhabene Gebirgswelt gaben die erste Anregung. Gezeichnet wurde nichts, wie denn die poetischen Bilder Lüdkes niemals an irgendwelche Zeichnungen nach der Natur sich anlehnen, sondern rein aus dem Gedächtnis und der Phantasie eigens für ihren Zweck komponiert werden. Nur schriftlich wurde das Wesentliche aufgehoben, und dann kamen schlaflose Nächte, in denen die Phantasie arbeitete, bis endlich das Werk klar vor ihr stand. Nun erst ging es an die sorgsame Ausführung.

Das Bild, dessen ausgedehntes Breitformat in künstlerischer Absicht durch die Strahlen zusammengehalten wird, beginnt links mit einer Frühlingslandschaft und führt uns nebeneinander die vier Jahreszeiten, den Wechsel der Zeiten auf Gottes weiter Welt vor. Über dem All schwebt Gottes Auge, dem nichts entgeht, alles ordnend und leitend. Eine drohend sich heranschiebende Gewitterwolke muß vor ihm zurückweichen; der von der Erde ausströmende Qualm darf nicht des Himmels Reinheit trüben, der in herrlichem Blau verheißungsvoll die Erde überspannt.

Ein anderes Bild, »Rückblick«, ist die malerisch-poetische Schilderung des menschlichen Lebensweges mit seinen wechselnden Schicksalen. In einem von jungem, frischem Grün belebten Grunde beginnt der Weg, führt auf und nieder über Hügel, durch Täler, erklimmt Berge und steigt wieder hinab in tiefe Schluchten, um endlich doch die reine, freie Höhe zu erreichen, die einen Rückblick gestattet auf den bald leid-, bald freudevollen Pfad, auf den schicksalsvollen Weg der irdischen Pilgerschaft. Wer will es dem Maler verargen, auf seine Weise zu dichten?

Im »Weltfrieden« (Abb. S. 89) spricht alles von Ruhe: das Wasser, die Wolken, Berge und Wälder. Nur die Nebelwolken schleichen träge an den Abhängen aufwärts und erhöhen noch den Eindruck der erhabenen Ruhe, die über das All gebreitet ist.

ALFRED LÜDKE — ZAHMER KAISER BEI OBERAUDORF

Bleistiftzeichnung

Endlich das »Adagio«. Auch das muß man selbst in kalter heller Winternacht empfunden haben, wenn der schwarzblaue Himmel sich über der schlummernden Erde wölbt, die Milchstraße in mächtigem Bogen über das Firmament sich legt und die blinkenden Sterne ruhig ihren Weg ziehen. Nichts stört die feierliche Stille. Nur ein sanfter Wind geht, aus den Tannenwipfeln flüstern zarte Klänge, piano — pianissimo — crescendo — decrescendo .... wir fühlen uns gefesselt, gezogen, fort, weit fort. — Welch eigenartige ergreifende Musik, welch ruhige Glückseligkeit, dieses Adagio! Im Grunde ein Lobgesang auf Gottes und seiner Schöpfung Herrlichkeit, eine malerische Übersetzung alttestamentlicher Psalmen.

Die Himmel erzählen Gottes Herrlichkeit,
Und Seiner Hände Werk verkündet das Firmament. —
O Herr, unser Herr!
Wie bewundernswert ist Dein Name auf der ganzen Erde!
Erhoben ist Deine Herrlichkeit bis hoch an den Himmel.
Ich schaue die Himmel, die Werke Deiner Finger,
Den Mond und die Sterne, die Du gegründet. —
Preiset den Herrn, ihr, alle seine Werke!
Preiset, Sterne des Himmels, den Herrn,
Eis und Schnee, Berge und Hügel, preiset Ihn,
Lobet und erhebet Ihn in Ewigkeit![1])

Man denkt an Overbecks gern zitierte Worte: »Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn!«

CHRISTLICHE KUNST IM MÜNCHENER GLASPALAST 1911

Im 12. Heft des vorigen Jahrganges berichtete »Die christliche Kunst« über die Jubiläumsausstellung im Kgl. Glaspalast zu München. Die Veranstaltung ist nunmehr geschlossen; wir möchten gleichwohl in Kürze noch darauf zurückkommen, um diejenigen Werke zusammenzustellen, welche dem Gedankenkreis des christlichen Glaubens entnommen waren.

Die Ausstellung zählte 2391 Nummern; unter diesen können 22 Gemälde und Plastiken und ein paar Entwürfe zu Kirchen in die Rubrik »Christliche Kunst« eingereiht werden. Der Zahl nach verhalten sich also die christlichen Kunstwerke zu den profanen wie 1:100. Die christliche Plastik war mit sechs sehr gediegenen, ernsten Arbeiten vertreten. Man sah das Grabdenkmal des H. H. Erzbischofs

[1]) Aus Ps. 18, Ps. 8 und dem Gesang der drei Jünglinge.

Franz von Stein[1]) von Georg Busch (München), den »hl. Polykarp«[2]) von Georg Grasegger (Köln), eine »Pietà«[3]) von Wilhelm Haverkamp (Friedenau bei Berlin), eine Statue »Madonna mit Kind« von Wilhelm Junk (München), eine Statue »Madonna mit Kind«[4]) von Hans Sertl, eine Statue »hl. Johannes Bapt.« von Otto Zehentbauer. Auch die Mehrzahl der ausgestellten Gemälde christlichen Inhalts befriedigt wie künstlerisch, so religiös; es seien nur hervorgehoben »Mariä Verkündigung« von Schleibner, der »Abel« und die »hl. Cäcilia« von Fritz Kunz, die Kreuzabnahme von Papperitz, die Grablegungen von Firnrohr, Vezin, Schaupp, »Die Geburt Christi« von Walter Firle, »Die Vertreibung aus dem Tempel« von E. von Gebhardt. Die zahllosen Mönche in verschiedenen, meist geistlosen, oft läppischen Situationen — keine Ehre für den Geist ihrer Autoren —, die Kardinäle, Begräbnisszenen, Kirchenansichten, Prozessionen, Krankenschwestern, Feldkreuze mit verlassenen Mädchen und dgl. zählen nicht unter die christlichen Kunstwerke, sondern zum weltlichen Genrebild.

BERLINER KUNSTBRIEF

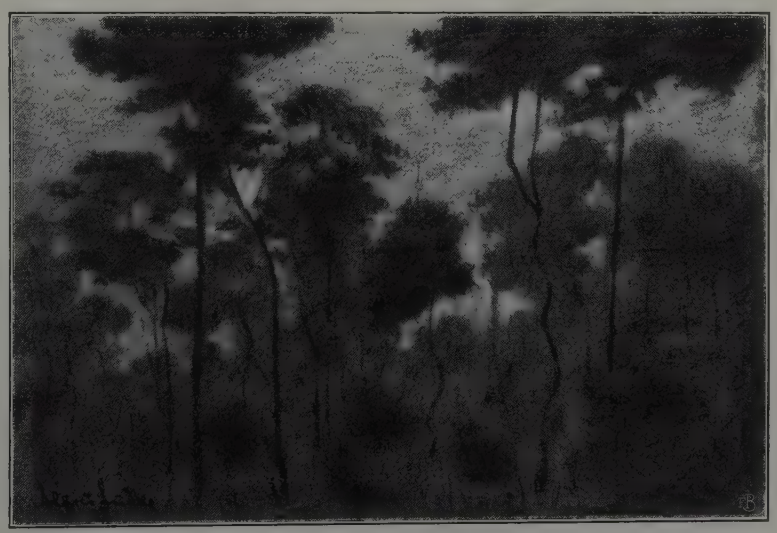
Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Während in Wien schlimme Hände am Werke sind, in kürzestem Schönheiten städtischer Architektur zu zerstören, die eine jahrhundertelange Überlieferung zustandegebracht hat, unter schwachen Versuchen einer Gegenwehr und vielleicht stärkeren Versuchen zu positiv Bessererem, hat Berlin wenig zu verlieren und viel zu gewinnen. Das Vielerlei, das da waltet, verträgt allerdings keine Zusammenfassung in einem knappen Bericht. An der Oberfläche liegt ja meist das Üble oder nur das, was Beliebtes fortsetzt; das Verdienstliche muß weit zusammengesucht werden, aus Villengegenden, aus ganz besonderen geschäftlichen Veranstaltungen, in denen wieder lange Überlieferungslinien neben kurzen Widerspruchslinien einherlaufen. Das Traditionsinteresse knüpft bald an Heimisches an und führt z. B. die von Fr. Gilly und seinem großen Schüler K. Fr. Schinkel herkommende Linie weiter. Oder sie bemächtigt sich der alten Mosaiktechnik und vervollständigt sie allmälig nach modernem Können und Bedürfen.

In dieser Weise hat die »Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft« zu Berlin-Rixdorf ihrer Produktion Wendungen gegeben, die sich u. a. die jüngsten Bestrebungen nach einem vornehmeren Verputz der Architekturflächen zunutze machen, als »Putzmosaiktechnik«. Sodann knüpft sie an die alten »Kosmatenmosaiken« an, in denen bereits lange geschichtliche Linien liegen, schreitet zu Mosaikfliesen fort, die seit den Blütezeiten muhammedanischer Kunst nur erst jüngst wieder da und dort gepflegt werden, und gewinnt ihrer Produktion von Glasflüssen immer wieder neue Spezialitäten ab, nachdem ihr in den Mosaikverglasungen, die der Aufsicht und der Durchsicht gleich künstlerische Wirkungen gewähren, ein besonders glücklicher Griff gelungen war.

Aber auch die kirchlichen Leistungen, mit denen sie begonnen hatte, setzt sie reichlich fort, in Aachen und Maria Laach, in Posen und selbst in Jerusalem. Ist dies zu mannigfach, um hier auseinandergesetzt zu werden, so dürfen wir doch ihr jüngstes Kirchenwerk erwähnen. Es ist dies die Mosaizierung der Apsis einer Kirche, die zu St. Petersburg zum Gedächtnisse der im Japanischen Kriege gefallenen Seeleute errichtet ist. Die Stadt setzt damit das fort, was in ihr während des 19. Jahrhunderts an Kirchenmalerei reichlich geleistet worden ist. In der Vorlage, die von einem Angehörigen der dort bekannten Künstlerfamilie Bruni stammt, zeigt das Hauptstück den auf dem Wasser schreitenden und segnenden Christus, darunter zwei andere Christusszenen und noch tiefer eine Reihe von Heiligen; das Ganze in großer, für uns etwas einförmig ruhiger Gestaltung.

In ältere orientalische Kunst, einschließlich ägyptischer, führte wieder die Sammlung eines Parisers Dikran Kelekian ein, die bei P. Cassirer ausgestellt war. Zu dem, was Fr. Sarre aus Persien nach Berlin gebracht hatte, und das in dem bevorstehenden Asiatischen Museum wohl erst recht zur Geltung kommen wird, sowie zu dem, was München im Jahre 1910 an Orientalischem gesehen hat, gab es hier mannigfaltige Ergänzungen, die allerdings nur eine historische Detailforschung näher verwerten kann. Die glasierte Keramik des muhammedanischen Kulturkreises sehen wir auf alte ägyptische Zeiten zurückgeführt, mit nur spärlichem Eindringen in den altgriechischen Kreis, später jedoch mit der bekannten Beeinflussung Spaniens und Italiens, zu-



ALFRED LÜDKE — STUDIE

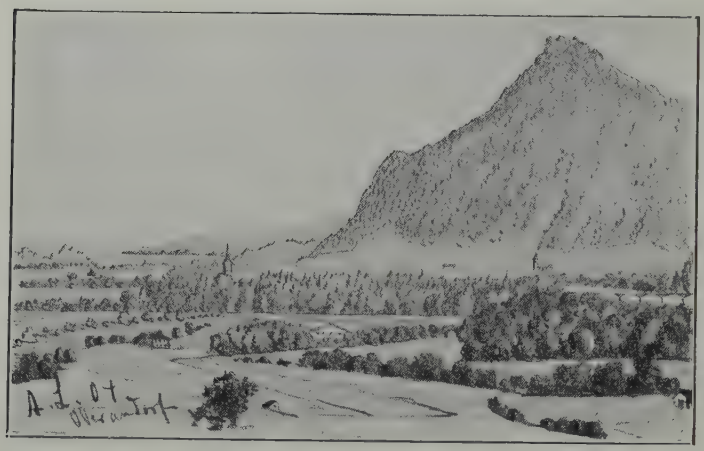
Getönte Zeichnung

[1]) Abgebildet in »Die christl. Kunst, VII. Jhg., 7. Heft.

[2]) Abgebildet in »Die christl. Kunst, VII. Jhg., 2. Heft.

[3]) Abgebildet in »Die christl. Kunst, V. Jhg., S. 291.

[4]) Abgeb. in der Jahresmappe der D. Ges. f. christl. Kunst 1910.



ALFRED LÜDKE — OBERAUDORF

Bleistiftzeichnung

mal in der von Ägypten und Mesopotamien ausgehenden Lüstermalerei. Alles in feinen Rhythmen der Gestaltung, in zarter Behandlung der Farbe, ferne dem modernen Naturalisums der Zufallsglasuren u. dergl., dagegen reich an Relief-, Gitter- und sonstigen künstlichen Formen.

Auch Buchkunst fehlte dabei nicht. Wir haben aber reichlich zu tun, daß wir auf diesem Gebiete den eigenen Fortschritten nachkommen. War es erst mehr der Buchschmuck, was modernen Eifer reizte, so ward es mehr und mehr der eigentliche Buchdruck. Das Berliner Kunstgewerbemuseum sammelt in seiner Bibliothek beiderlei und macht es ab und zu ausstellungsweise zugänglicher. Größere Buchkunstausstellungen veranstaltete es 1898 und 1904. Nun gibt es seit einiger Zeit einen anscheinend alle Interessenten zusammenschließenden »Verein Deutscher Buchgewerbe-Künstler«. Eine erste Ausstellung veranstaltete er 1910 in einer Sondergruppe der deutschen buchgewerblichen Abteilung auf der Weltausstellung in Brüssel. Sodann stellte am Sitze des Vereines, in Leipzig, seine Jury eine Ausstellung »Neue deutsche Buchkunst« zusammen, zeigte sie im Buchgewerbemuseum, brachte sie nach Berlin, wo sie mit Ergänzungen aus jener Bibliothek im Frühjahr 1911 zu besichtigen war, und wird sie auch noch in anderen deutschen Städten zeigen.

Der Bucheinband ist nun über die Gleichgültigkeit hinaus, die ihn bei uns so lange hinter dem entwickelteren Geschmack der Franzosen und Engländer und selbst der Dänen zurückbleiben ließ. Sogar die »Große Berliner Kunstausstellung«, die für andere als »hohe« Kunst wenig übrig hat, zeigte im Jahre 1911 Bucheinbände des gewiegten Fachmannes P. Kersten. In jener Sonderausstellung sehen wir Künstlertum und Technik Hand in Hand; ersteres vertreten durch Namen wie M. Lechter, J. Sattler und H. Vogeler, denen sich als Schriftspezialisten J. H. Ehmcke, O. Hupp, L. Sütterlin u. a. anschließen, letztere durch Firmen, die wohl wissen, was kunsttechnische Wechselwirkung bedeutet: E. Diederichs in Jena und der Inselverlag in Leipzig, dann die eigenen »Pressen« und überhaupt die künstlerisch strebenden typographischen Anstalten: die Reichsdruckerei und mehrere in Leipzig, Frankfurt a. M., Karlsruhe usw. unter denen Gebr. Klingspor erwähnt seien.

Im ganzen zeigt sich ein immer steigendes Interesse für Kalligraphie in der Komposition der Lettern — in der Kalligraphie der Handschrift lassen wir die Engländer anscheinend noch allein marschieren. Aber die vielberufene moderne Raumkunst tut hier doch zu viel oder zu wenig. Weil man mit den Lettern gar so viel machen will, macht man sie häufig so groß und herrschend, daß oft selbst bei den besten Werken zu wenig freie Fläche zwischen den Zeilen und den Worten bleibt. Die Trennpunkte zwischen diesen sind ein Notbehelf, und selbst diesen vermißt man manchmal. Im übrigen ist die flimmerige Unklarheit, die sich am Anfang der neuen Bewegung lächerlich machte, doch schon im Absterben. Besonders angenehm aber kann es berühren, daß sowohl Antiqua wie auch Fraktur zu vielfachen Varianten benützt werden — schneidig und duftig und lyrisch usw. Die zweitgenannte Gattung wurde auch — prinzipiell nicht mehr neu — zu einem »Liturgisch« benützt, »Schrift, Schmuck und Bilder für kirchliche und weltliche Zwecke«, wie sich diese »Volkskunst« nennt.

Auf solchen Wegen steigt auch die Kunsttechnik des Erbauungsbuches u. dergl. empor oder könnte und sollte es wenigstens ebenso, wie weltliche. Von Drucken religiöser Sprüche usw. für die Wand — worin das neueste England nicht wenig leistet — findet sich nur erst Vereinzeltes. Auch die Verbindung des Holzschnittes mit dem Buchdruck, bequem infolge des gemeinsamen Hochdruckes, scheint für religiöses Buchinteresse noch lange nicht wieder so verwertet zu sein, wie es in den Erstlingszeiten des Holzschnittes war. Aber ein auf der Ausstellung vorhandenes xylographisches Blatt von Meta Voigt, darstellend die Gottesmutter mit dem Christkind und mit anderen Kindern, gut hell in Dunkel gearbeitet, läßt doch weiteres derartige erwarten.

Auch das Berliner Kupferstichkabinett bietet in seinen regelmäßigen Ausstellungen immer wieder manches, das die jetzt im allgemeinen ungünstig gestellte Graphik religiöser Motive besser kennen lehrt. Wir greifen

ALFRED LÜDKE — TATZELWURM

Zeichnung

ALFRED LÜDKE KAMPENWAND

Gemälde

vom Juni 1911 heraus: »Die französische Originallithographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart«. In der napoleonischen Zeit mit bekannten Namen beginnend, zeigt die Ausstellung bereits aus dem Jahr 1809 eine »Heilige Familie« von D. V. Denow (1747—1825), bei Senefelder selbst gearbeitet, bezeichnet als »Essai au Crayon à la Plume et à l'Estampe«. Das die Graphik stets wieder lockende Motiv der Ansichten von Kirchengebäuden sehen wir verwertet von R. P. Bonington (1801—1828), dem besonders in Paris wirkenden Engländer, der an der Entfaltung des »paysage intime« beteiligt war. Den uns längst lieben Puvis de Chavannes (1824—1898) finden wir in Lithographien wie »Symbolische Frauenfigur«, »Der Reichtum« und ähnliches wieder. — Unter den Neuerwerbungen des Kabinetts sei von dem Engländer Muirhead Bone ein Exlibris für den Geistlichen Morozzi erwähnt.

Nationale und Landeskollektionen sind namentlich im Kunstsalon Schulte häufig. Im Mai 1911 hatten wir hessische Künstler hier. Sie legen ihrer Formgebung gern größere Elemente zugrunde (wie z. B. die großen Malflecken bei C. Heim und bei O. Lang-Wollin) oder lassen die Elemente irgendwie stark hervortreten (wie bei R. F. Schmitz). Die Radierungen von Tauf- und Begräbnismotiven des W. Thielmann sehen wir als alte Bekannte gern wieder.

Im Juni 1911 gab es dort Spanier. Sie kommen teils aus vornehmer Gesellschaftssphäre und Malweise, wie J. Gallegos (»Im Vorzimmer Seiner Eminenz«), M. Nieto (Porträts) und J. Romero de Torres (»Salud«), teils aus sozialer und artistischer Demokratie. Hier fallen namentlich die Genrebilder von Personengruppen des V. Zubiaurre auf, mit etwas starr silhouettenhafter Formgebung, und eine Spanierin von H. Angladа-Camarosa; beweglicher sind M Benedito (»Andacht«, »Die Taufe«) und besonders — so recht impressionistisch — Cl. Castelucho. Derbe Volkstypen mit leuchtkräftigen Wirkungen zeigt E. Chicharro; stark und lebhaft farbig sind die Fischerszenen (und »Alte Bretonin«) von E. Cubells y Ruiz sowie Landschaften von A. de Beruete und M. Degrain; mehr auf Ernst in der Linienführung hält J. Morera.

Unübersehbar sind in solchen Ausstellungen die deutschen Landschaften. Eine des verewigten L. v. Löfftz mit ihrem an Corot erinnernden Silberton schlug alle Nachbarschaft. Aber nicht leicht kommt man an Spezialitäten Jüngerer vorbei: an den zwar nicht harten, aber fest konzentrierten Zügen des Münchener E. Steppes (geb. 1873) oder an den farbig frischen, sorgfältig durchgearbeiteten, fast stets Gewässer zeigenden Landschaften aus Schwaben und Oberbayern des Münchener H. Klatt (1876) oder an dem breiten und dicken Pinsel des Stuttgarters E. Starker (1872) oder an den an Spitzweg erinnernden, doch mehr durchgearbeiteten Typen des Rothenburgers P. Philippi (1866) oder an den fast intarsiaartigen hellen Häuschen in dunkelgestimmtem Grün des Dachauers G. Beda (1879) oder an den nebelträumenden oder traumnebeligen Landschaften des Lübbeners M. Fritz (1849) oder an den sattfarbigen und doch duftigen nordischen Strandbildern des Parisers H. Christiansen (z. B. »Normannenmädchen«), sprühenden Ausdruckes, zum Teil dasselbe Objekt in verschiedener Beleuchtung usw. variierend, oder an der Worpsweder Landschaftsjugend des W. Bertelsmann (1877). Landesaufnahmen kehren natürlich stets wieder: A. Stagura in Diessen (1866) führt uns mit seinen Aquarellen usw. in Stadtbilder von Mittelfranken und Oberpfalz; O. Rau in München (1856) macht es ähnlich: W. H. Lauter in Berlin aquarelliert aus Alpenland und Italien, A. Barbier in Paris ebenso aus dieser Stadt, mit Kircheninterieurs

ALFRED LÜDKE WEIDEN

Kohlezeichnung

Manchen reißt es aber doch aus der Enge der Formen bloßer Darstellungen und Impressionen der Wirklichkeit heraus. Große Stimmungskompositionen sind »Haus im Moos« und »Herbststurm« von H. Frobenius in Eppan (geb. 1871). Das phantastische Figurenbild wagt O. Soltau in München (geb. 1885): »Groteske«, »Der Wächter«, »Die Riesen«, »Der Bärenjäger« — meist mit einem Hineinarbeiten diskreter Töne in eine weiße Grundlage. Auch ältere Tradition fehlt nicht: der Berliner Franz Schroeder erinnert mit dem Bilde zu Mos. 1, Kap. 49, 10: »Jakob weissagt seinen Söhnen«, an die Zeit des religiös-klassizistischen Berliners K. W. Wach.

Wenn aber einmal wieder ein M. Schwind auftaucht, wie im Salon Gurlitt der hl. Michael mit seinem allerdings märchenhaft gütigen Gesicht, dann hat man wenig Stimmung mehr, Modernem nachzugehen. Aber auch die Salons Casper und Cassirer verdienen ob ihrer Belehrung über junges Kunstleben doch immer wieder Aufmerksamkeit, besonders wenn man im letzteren etwa neben dem dickbunten Pointillismus des V. Friedmann die eigenartigen Linienzüge C. Strathmanns wiederfindet.

VOM KUNSTHISTORISCHEN APPARAT DER K. K. UNIVERSITÄT IN WIEN

Der im April 1909 verstorbene bekannte österreichische Kunsthistoriker und Professor der Kunstgeschichte an der K. K. Universität in Wien, Franz Wickhoff, hat in seinem Schüler Professor Max Dvořák nicht nur seinen Nachfolger im Lehrfach gefunden, sondern auch den Kunsthistoriker und Forscher, der befähigt ist, seinen Anregungen zu folgen und seine wissenschaftlichen Arbeiten in seinem Sinne weiterzuführen.

In seiner Eigenschaft als Vorstand des seit 1882 an der K. K. Universität in Wien bestehenden Kunsthistorischen Apparates des Institutes für österreichische Geschichtsforschung hat Professor Dvořák auch die für die Kenntnis der mittelalterlichen Buchmalerei so wichtige Durchforschung der Miniaturhandschriften, soweit solche in öffentlichem und unveränderlichem österreichischen Besitz sich befinden, übernommen.

Die früheren Jahre brachten die Beschreibungen der Kronländer: Tirol, Salzburg und Kärnten, denen sich gerade in der letzten Zeit ein Teil von Steiermark und die Rossiana in Wien-Lainz anschlossen. Von den reichhaltigen Beständen Steiermarks sind zunächst zwei Stiftsbibliotheken herausgegriffen worden und zwar diejenige des im Jahre 1074 gegründeten Benediktinerstiftes in Admont und diejenige des Augustiner Chorherrenstiftes in Vorau. Dagegen konnte bei der Rossiana, deren illuminierte Handschriften infolge der merkwürdigen Schicksale dieser Bibliothek der wissenschaftlichen Forschung nahezu unbekannt geblieben sind, der Gesamtbestand durchgearbeitet werden.

Als Verfasser des ersten Teiles der Schätze Steiermarks finden wir den Kunsthistoriker Dr. Paul Buberl vom Institut für österreichische Geschichtsforschung der K. K. Universität in Wien, während die Rossiana in dem Privatdozenten für mittelalterliche und moderne Kunstgeschichte: Dr. Paul Tietze, gleichfalls an der Wiener Universität, ihren Bearbeiter hat — beide Werke sind als zwei weitere Bände des groß angelegten Unternehmens »Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich« im Verlag der Firma Karl W. Hiersemann in Leipzig vor wenigen Tagen erschienen.

Jeder einzelne derselben bringt nach Originalaufnahmen der Verfasser zahlreiche charakteristische Proben der Miniaturen und schönen Initialen, die Hauptwerke sind fast vollständig reproduziert worden. Die Beschreibung ist nach größeren Ländergruppen, die nach stilistischen, paläographischen oder historischen Kriterien vereint sind, erfolgt.

Beide Forscher haben recht gute Resultate erzielt, sie haben z. B. über bisher ungenügend bestimmte Handschriften grundlegende authentische Angaben machen können, wenig oder fast gar nicht bekannte Gruppen von Miniatoren herauszuschälen vermocht. Es sei z. B. nur auf die Gruppe der Admonter Miniatorenschulen des 12. Jahrhunderts, eine solche der Vorauisch-Salzburgischen Miniatoren des 13. Jahrhunderts und der Vorauer Miniatoren des 15. Jahrhunderts hingewiesen, sowie ferner auf ein Missale aus der Gruppe des Krahaner Evangeliars, ein zweites von einem bisher unbekannten Wiener Miniator, einen mittelfranzösischen Psalmenkommentar des 13. Jahrhunderts und eine Fülle vortrefflicher Livres d'heures, eines davon ein naher Verwandter des Gebetbuchs des Jacques Coeur in München, aufmerksam gemacht.

Dieses von Wickhoff begonnene und von Dvořák fortgesetzte große Werk ist ohne Zweifel ein eklatantes Zeugnis der Forschertätigkeit am Kunsthistorischen Apparat der K. K. Universität in Wien unter seiner jetzigen Leitung.

G. B. Tiepolo — Copie Emil Müller

Gesellsch. für christl. Kunst, München

Anbetung der h. Drei Könige

GEBURT CHRISTI (MINIATUR)
Initiale. Psalterium aus Tegernsee von Jörg Gutknecht aus Augburg, 1515, Staatsb. München

MALERBRIEF II

Von P. WILLIBRORD VERKADE, O. S. B.

Mein lieber Freund!

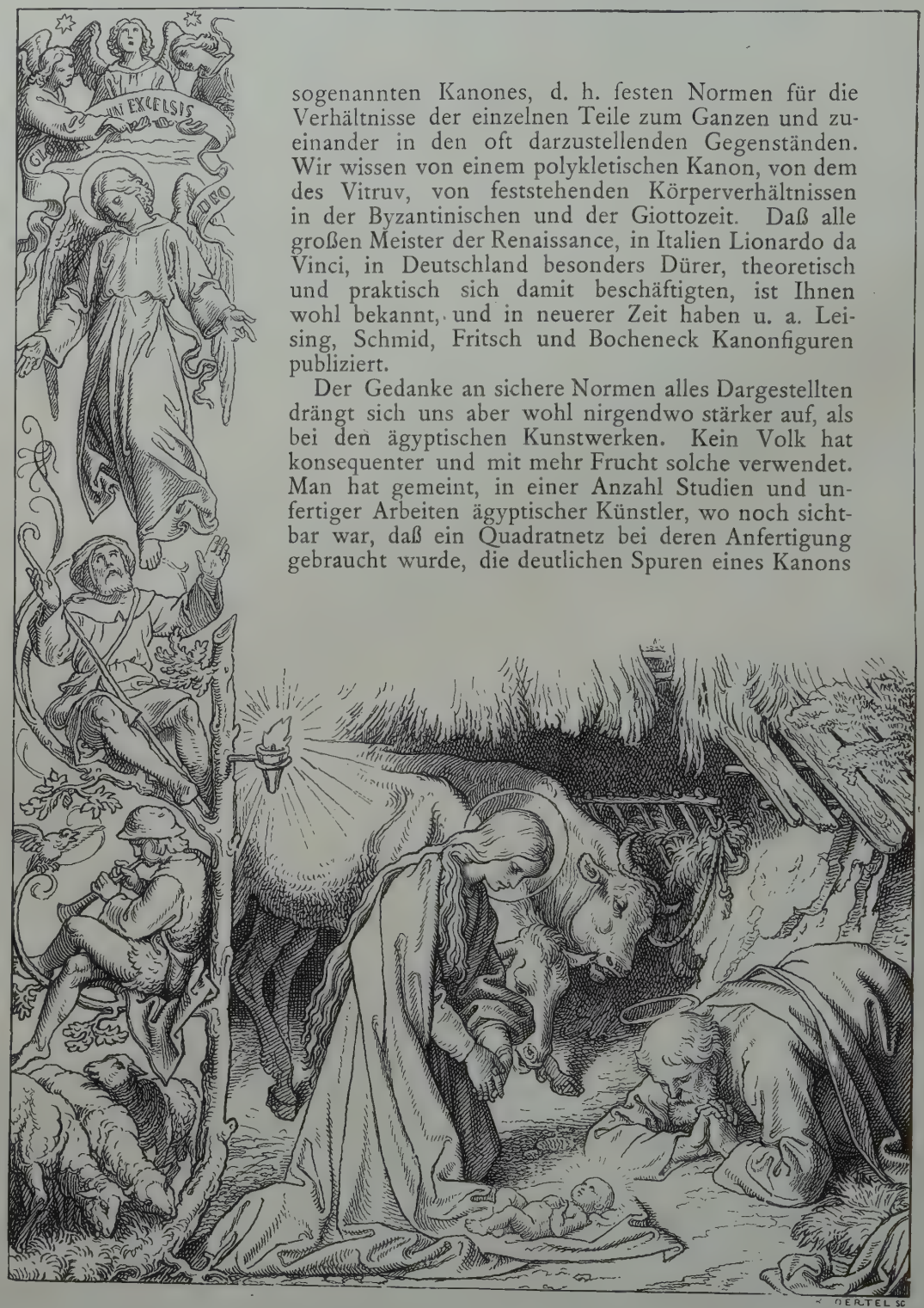
Es hat mich gefreut zu vernehmen, daß mein »Malerbrief« bei Ihnen und Ihren Freunden Anklang gefunden hat[1]). Das macht mir auch Mut, Ihnen abermals zu schreiben und Ihnen einige andere kunstphilosophische Ideen zu äußern, die mehr oder weniger das gleiche Gebiet betreffen, nämlich die Notwendigkeit einer diskret gesetzmäßigen, ebenmäßig abwägenden Festlegung und Betonung wichtiger Punkte, Linien und Raumverhältnisse, kurzum wichtiger Einteilungen in der künstlerischen Komposition. Während ich aber in meinem ersten Briefe von einer komplizierten Komposition ausging, will ich diesmal die Berechtigung meiner übrigens nicht ganz neuen Idee an Einzelfiguren nachzuweisen suchen. Lassen Sie sich nicht stören, wenn der Gedankengang vielleicht etwas schwierig ist; einmal erfaßt, kann das Ergebnis unserer Unterhaltung Ihnen für Ihr künstlerisches Schaffen sehr von Nutzen werden.

Es ist bekannt, daß in der Kulturentwicklung die Praxis im allgemeinen der Theorie vorangegangen ist. So ging es wohl auch in der Kunst. Erst nachdem der bildnerische Drang im Menschen sich geraume Zeit aus freier Eingebung betätigt, die Kunst »lange bildend war« (Goethe), kam man darauf, die errungenen Resultate auf ihre Gesetzmäßigkeit zu prüfen. Die Not führte von selbst dazu. Nicht jeder Künstler oder gar Handwerker hatte schöpferisches Vermögen, und da dieselben Aufgaben oft wiederkehrten, legte sich der Nutzen oder sogar die Notwendigkeit eines bewußten, planmäßigen Schaffens umso näher, als es ohne das nicht immer leicht, ja in manchen Fällen sogar unmöglich war, gewonnene Resultate festzuhalten oder gar zu vervollkommnen. So entstanden die

[1]) Infolge eines Mißverständnisses wurde der I. Malerbrief des verehrten hochwürdigen Herrn Mitarbeiters, eines aus dem Kreise Cezannes hervorgegangenen Künstlers, in Nr. 12 des vor. Jg., S. 356, nur mit »Langejan« gezeichnet, während der eigentliche Name weggeblieben ist. D. Red.

sogenannten Kanones, d. h. festen Normen für die Verhältnisse der einzelnen Teile zum Ganzen und zueinander in den oft darzustellenden Gegenständen. Wir wissen von einem polykletischen Kanon, von dem des Vitruv, von feststehenden Körperverhältnissen in der Byzantinischen und der Giottozeit. Daß alle großen Meister der Renaissance, in Italien Lionardo da Vinci, in Deutschland besonders Dürer, theoretisch und praktisch sich damit beschäftigten, ist Ihnen wohl bekannt, und in neuerer Zeit haben u. a. Leising, Schmid, Fritsch und Bocheneck Kanonfiguren publiziert.

Der Gedanke an sichere Normen alles Dargestellten drängt sich uns aber wohl nirgendwo stärker auf, als bei den ägyptischen Kunstwerken. Kein Volk hat konsequenter und mit mehr Frucht solche verwendet. Man hat gemeint, in einer Anzahl Studien und unfertiger Arbeiten ägyptischer Künstler, wo noch sichtbar war, daß ein Quadratnetz bei deren Anfertigung gebraucht wurde, die deutlichen Spuren eines Kanons



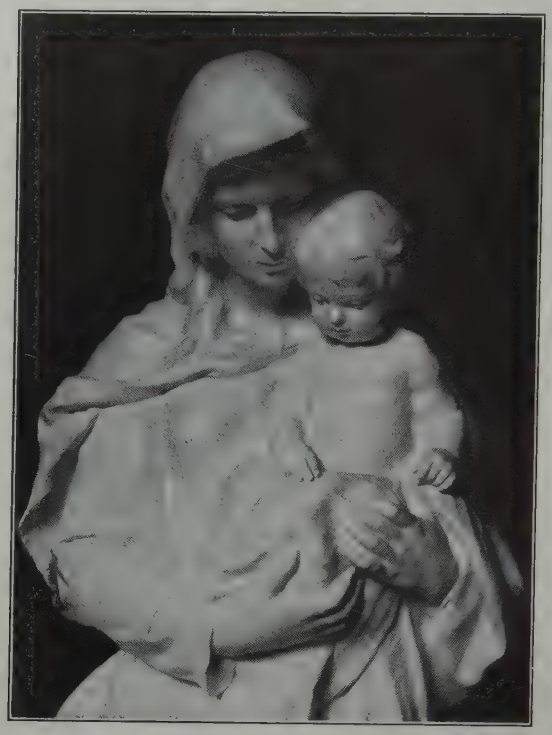
JOSEPH RITTER VON FÜHRICH — DIE HL. WEIHNACHT

Holzschnitt in Originalgröße aus der Nachfolge Christi. Verlag A. Dürr, Leipzig

Wo ist der neugeborne Koenig der Juden?
denn wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen, und sind
gekommen, ihn anzubeten.

JOSEPH RITTER VON FÜHRICH — DIE HL. DREI KÖNIGE BEI HERODES

Holzschnitt in Originalgröße aus der Nachfolge Christi. Verlag A. Dürr, Leipzig



HEINRICH SCHOLZ (WIEN) MADONNA
Detail. Für die Kirche in Rapsenau (Böhmen)

gefunden zu haben[2]). Eine Anzahl Gelehrter steht zwar dieser Frage skeptisch gegenüber. Aber mag auch ein bis ins einzelne gehender und allseitig ausgearbeiteter Kanon nicht bestanden haben, so haben jene Reste quadratischer Einteilung ohne Zweifel doch einen anderen Zweck und Wert als nur den, die Übertragung einer Zeichnung zu erleichtern. Dieselben deuten vielmehr auf einen ausgesprochenen Sinn für Anwendung der einfachsten Zahlenverhältnisse hin, und beweisen wenigstens die Existenz eines wenn auch noch so primitiven einheitlichen Maßgesetzes, wenn nicht für die gesamte Kunstübung, so doch in einzelnen Künstlerkreisen. Mir scheint, daß auch wir modernen Künstler von diesen Spuren primitiven Wissens profitieren können, vielleicht mehr als von den Kanonarbeiten obengenannter Künstler und Gelehrten, denen wir zwar eine Anzahl schöner und brauchbarer Höhen- und Breitenverhältnisse verschiedener Gegenstände, bis hinauf zum vornehmsten und kompliziertesten, dem Menschen, verdanken, aber die bei der Betonung des Nutzens, den ihre mathematisch bestimmten Schönheitsnormen für den Künstler haben können, den Fehler begehen, Natur und Naturdarstellung zu verwechseln.

Setzen wir den Fall, es gelänge jemandem auf mathematischem Wege, wie es alle versuchten, einen Idealkörper, sagen wir den des ersten Menschen Adam, wie er aus den Händen des Schöpfers hervorging, zu konstruieren, in wie weit wäre damit dem Künstler, insbesondere dem Maler geholfen?

Es wäre ohne Zweifel so eine Figur eine große ideale Errungenschaft, nicht nur für Anatomen und Ärzte, sondern auch für Künstler und Kunstphilosophen, insoferne diesen die Kraft des Maßes und eine Reihe ästhetischer Werte eindringlich zum Bewußtsein gebracht würde, aber eine ideale, im eigentlichen Sinne künstlerische Darstellung wäre eine solche Figur noch nicht und in ihrem Nutzen insoferne relativ, als bei der Darstellung einer Figur, besonders einer bekleideten, bewegten Figur in Zeichnung oder Malerei vielfach andere Bestimmungspunkte in Betracht kommen, wenn es gilt, schöne Verhältnisse verschiedener Gattung ins Spiel treten zu lassen, als bei der Feststellung der reinen, ich möchte sagen absoluten Proportionalität einer realen Figur, wenn ihre Verhältnisse dem Maler auch bekannt sein müssen.

Beim absoluten Kanon wird man nicht ohne Grund von festen Punkten im Knochengerüst, z. B. von den Gelenken ausgehen, die Kopfgröße als Einheit der Körperlänge annehmen usw., während bei der künstlerischen Darstellung einer Idealfigur an erster Stelle solche Punkte in Betracht kommen können, die für die Maßbestimmung jenes absoluten Kanons gar keinen oder bloß sekundären Wert haben, insoferne es sozusagen schwebende Punkte im menschlichen Körper sind, wie z. B. die Höhe der Augenbrauen, der Ort, wo Schulterlinie und Halslinie zusammenstoßen, der Punkt, wo eine Armlinie sich mit der Körperlinie schneidet usw. Im ersten Falle berücksichtigen wir bloß die Seinsform, im zweiten tritt diese Seinsform in die Erscheinung, die reellen Maße verschieben sich, andere, zum Teil fast ganz unabhängig von ihr, entstehen und übernehmen die Funktion der proportionalen Gestaltung. Bei der Skulptur und besonders bei der Architektur trifft dies weniger zu; die reellen Maße der Dinge bleiben wesentlicher, aber wie die Schöpfungen vieler moderner Architekten zeigen, genügt es auch hier nicht, gute Proportionen im Plane angewendet zu haben, wenn diese nicht so

[2]) Der Band vom »Catalogue du Musée du Caire«, tituliert: »Sculptors studies and unfinished Works« von C. Edgar in 4° (Preis 45 Fr.), in Deutschland bei Karl W. Hirseman, Leipzig, dem zwei unserer Abbildungen entnommen sind, enthält eine Reihe solcher Arbeiten.

angebracht sind, daß auch im ausgeführten Werke ihre Herrschaft durch Kontraste, wie z. B. von Vordergrund und Hintergrund, Licht und Schatten, Farbe oder Relief zum Bewußtsein des Beschauers und so zur Geltung gebracht wird.

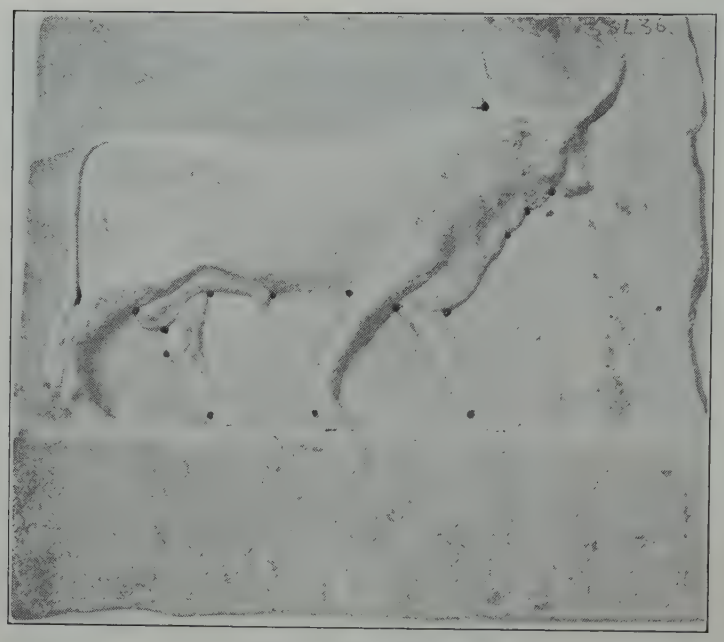
Es wird Ihnen, mein werter Freund, dies alles später deutlicher werden, wenn ich das Gesagte an Beispielen erläutere.

Die ägyptischen Künstler zeigten sich praktischer als die modernen Kanonsucher. Sie saßen wohl nicht jahrelang mit dem Zirkel in der Hand, um, von den Maßen bestimmter Grundkörper, sei es nun des Drei- oder Fünfeckes oder des Quadrates, ausgehend, mit Hilfe einiger, etwa durch Aktzeichnen erworbenen Formkenntnis eine Idealfigur zu konstruieren (eine Arbeit, die interessante Ergebnisse gezeitigt, aber manchmal auch sich als Feind künstlerischer Inspiration und deren Betätigung sich erwiesen hat), sondern beim Feststellen ihres Kanons gingen sie von den primitiven Resultaten genialer Schöpfungsmacht aus, von jenen Werken der Urzeit, die mit einem natürlichen Empfinden für Proportion, das der Werdegang der Kunst noch verfeinert hatte, gefertigt waren. Diesen, ihnen mustergültig scheinenden Vorbildern wandten sie sich zu und prüften sie auf ihre Gesetzmäßigkeit. Mit einem klaren Verständnis für jene Punkte in der dargestellten Figur, die für deren Proportionalität maßgebend waren, gingen sie darauf aus, mittels eines Quadratnetzes dieselbe in konkreten Verhältnissen zueinander zu stimmen, indem sie als Einheit jene Größe nahmen, die am restlosesten in den Distanzen zwischen diesen Hauptpunkten aufging.

Klug wie sie waren, suchten sie nicht einen Kanon vom Menschen an sich, sondern von der ihnen eigentümlichen Darstellung desselben. »Lauter Hypothesen!« höre ich Sie sagen. Mag sein, mein lieber Freund, aber es liegt ihnen jedenfalls eine fruchtbare Idee zugrunde, die Sie mit Vorteil bei dem Werdegang eines Bildes von der Skizze zum vollendeten Werke berücksichtigen.

Übrigens tut Polyklet nicht im Grunde dasselbe, als er ausgehend von schon Dargestelltem und aufbauend auf das, was die Tradition ihm vermittelte, seinen Palästra-Jüngling meißelte und damit ein für allemal für die immer wieder zu fertigenden Figuren eine mustergültige Vorlage, deren Maße er genau bestimmte, also einen Kanon schuf? Und bleibt es nicht auch in den Normalfiguren eines modernen Kanonsuchers stets noch fühlbar, ob derselbe von Haus aus ein Künstler oder Gelehrter ist, indem ersterer unwillkürlich in seinem Schema auf Darzustellendes, jener auf bloß reelle, existierende Körper hinzielt?

WILHELM SEIB (WIEN) MADONNA



RELIEF EINES APISSTIERS
Vgl. nächste Seite. Text nebenan und Seite 103

Ich sprach vorher von einem klaren Verständnis der Ägypter für jene Punkte in der dargestellten Figur, die für deren Proportionalität maßgebend sind. Haben Sie schon bemerkt, von welchen Teilen resp. Punkten einer Darstellung das Auge zuerst und am meisten angezogen wird? Es ist dies von großer Wichtigkeit, weil wir danach die Ausgangs- und Knotenpunkte des Proportional-Systems werden bestimmen müssen. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß das Auge sich zuerst dorthin wendet, wo es großen Kontrasten, sei es in der Linienführung oder in der Farbegebung, begegnet. An zweiter Stelle erst, wenigstens wenn es sich um Lebewesen handelt, wird der Blick sich auf die Hauptorgane und Bewegungszentren, beim Menschen auf Augen, Nase, Mund und auf die Knie-, Fuß-, Arm- und Handgelenke richten. Ich habe auf den Abbildungen einige solcher wichtiger Kontrastpunkte der Linienführung kenntlich gemacht, die mit sehr maßgebend für die proportionale Gestaltung sind, wenngleich sie als solche nur zu oft übersehen werden, während man andere vielfach unwichtigere im Auge behält und betont. Die Gelenke usw. kommen auch hier nicht an erster Stelle in Betracht, obschon ihre Betonung auch wichtig genug wäre. Wagen Sie nur den Versuch. Sie können die Konturen der dargestellten Gegenstände und damit die anatomischen Verhältnisse ziemlich stark, selbstverständlich nur innerhalb der Grenzen natürlicher Richtigkeit, ändern, also die Proportionen der Seinsform stören, aber so lange Sie die gekennzeichneten Kontrastpunkte beibehalten, werden trotzdem die Abbildungen fast ganz ihre anziehende Verhältnisschönheit beibehalten. Es ist dies auch der Grund, daß es Proportionalität der Wandgestaltung geben kann und die formal unvollkommenen Werke vieler Primitiven gefallen; neben Verzeichnetem weisen diese eben vielfach schöne Verhältnisse auf.

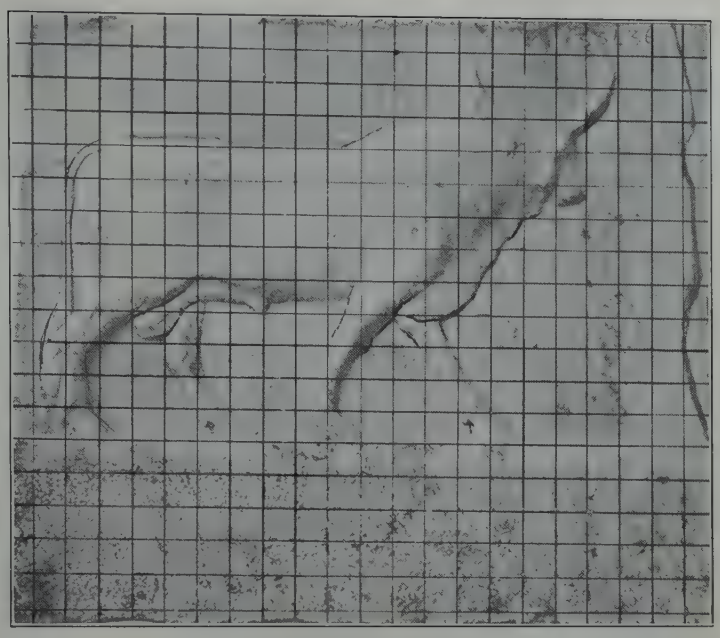
Sehen wir uns jetzt so eine ägyptische Kanonstudie näher an. Die Abbildungen S. 102 und 103 stellen einen Apisstier dar. Wir haben hier eine Skulptur vor uns, die sehr wahrscheinlich dem Künstler, respektive Handwerker als Modell (die Platte ist nur 16 cm hoch) für größere Arbeiten diente. Vielleicht ist auch die Ansicht derer richtig, die darin ein Glied einer Reihe von Modellen für die gleiche Sache sehen, dem Arbeiter zum Vorbild, wie er allmählich von der Zeichnung bis zum fertigen Werke fortschreiten mußte. Wie dem auch sei, die Figur ist eine gute Illustration zu den oben ausgesprochenen Ansichten, obgleich es deren bessere gibt. Ich entschied mich aber gerade für diese, weil auf dem Sockel noch deutliche Spuren des Quadratnetzes vorhanden sind, das bei der Aufzeichnung der Figur auf dem noch glatten Stein verwendet wurde (wir haben hier eine Kopie, keine Originalarbeit vor uns) und dessen Rekonstruktion ermöglichte. — Es wird Ihnen als Maler sofort auffallen, wie die Einheit des Quatratnetzes offenbar nicht etwa eine beliebige ist, sondern so gewählt, daß es dem Künstler manchen Aufschluß über die Verhältnisse seines Gegenstandes gibt, denn die Einheit geht in die Haupthöhe- und Breitemaße restlos auf. (Beim Hinterteil des Tieres mag eine kleine Verschiebung der primitiven Kontur vorgekommen sein, Sie wissen ja, wie leicht man auch beim Malen die Zeichnung verliert.)

Wenn wir Figur S. 102 und 103 mit einander vergleichen, so geht es uns wie einem Chemiker, der über eine Flüssigkeit viel besser orientiert ist, wenn er deren Bestandteile kennt, möge er auch vorher schon ihren angenehmen Geschmack konstatiert

haben. Wir werden darüber belehrt, wie wir uns glückliche Eingebungen des Augenblickes für die Zukunft sichern können, wie frei Komponiertes gesetzmäßiger zu gestalten und wenigstens den Hauptmaßen nach in bessere Verhältnisse zu bringen, ein klares Verständnis für die Punkte, die beim Bestimmen derselben in Betracht kommen, vorausgesetzt.

Der große Wert des Wiederkehrens in einfachen Zahlen des gleichen Maßes kommt uns deutlicher zum Bewußtsein und die Anwendung der einfachsten Winkel stellt sich als eine große Klugheit heraus.

Ich möchte noch besonders hinweisen auf die Stelle, wo die Konturen der zwei Vorderfüße des Tieres und eine dritte Linie zusammenstoßen, einen für die Verhältnisse wichtigen Knotenpunkt. Es ist nämlich sehr oft angebracht, mehrere Konturen in einem Punkte zusammenlaufen zu lassen, wenn die Bedeutung dieses Punktes hervorgehoben werden soll. Daß gerade an jener Stelle eine vertikale und horizontale Linie des Netzes sich schneiden, verdient ebenfalls Beachtung.



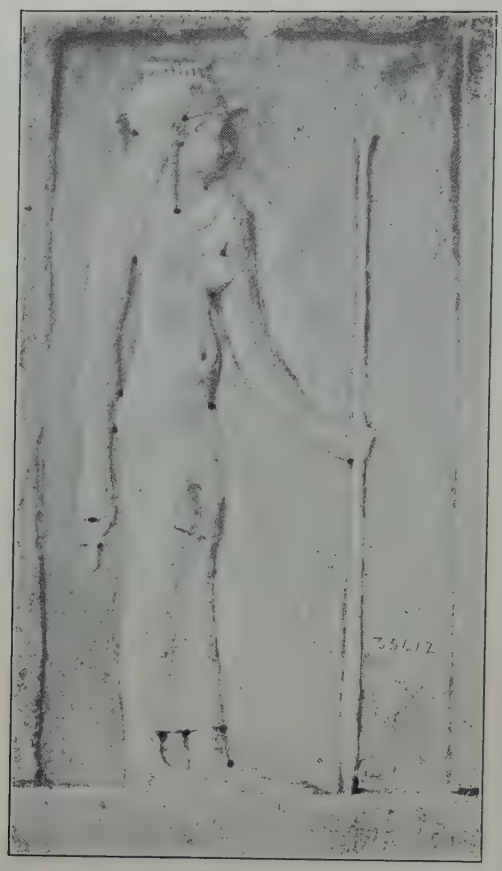
REIEF EINES APISSTIERS
Vgl. S. 102, Text S. 102 und nebenan

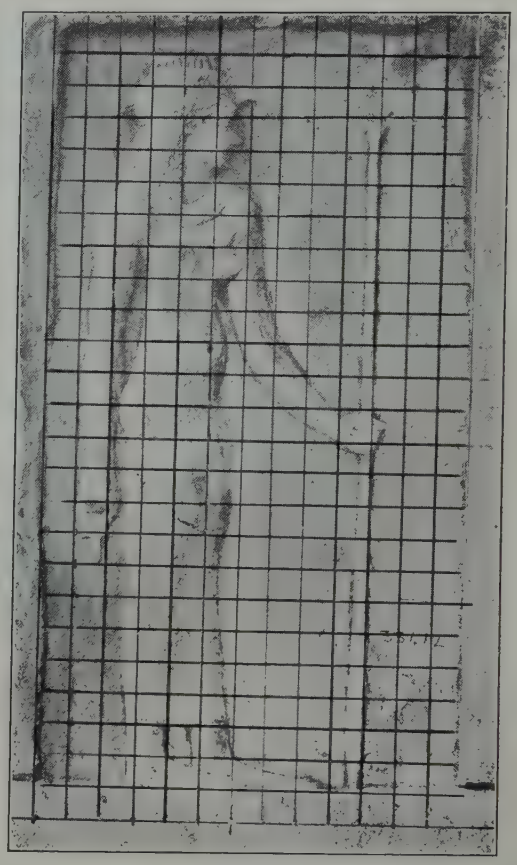
»Ein schöner Stier«, sagen wir bei Betrachtung der Figur S. 102. Haben Sie aber auch bemerkt, daß der linke Vorderfuß des Tieres größer ist als der rechte? Ist es Ihnen aufgefallen, daß von Rechts wegen der linke Hinterschenkel ganz anders an den Körper anzusetzen wäre? Und doch nimmt man es gerade so gerne hin wie die unnatürliche aber schöne Stellung der Hörner, schön, weil sie uns eine schöne Halbkreis- bezw. Halbovalform vermittelt und der Profilform etwas von der En face-Stellung des Tieres beifügt und so eine Bereicherung der Darstellung bietet. — Verweilt das Auge bei schönen Verhältnissen, so kritisiert es nicht länger, so daß auch mein Freund Maurice Denis, indem er den Spieß umkehrte, mit Recht behaupten konnte: »Une faute de dessin est toujours une faute de composition«.[1]) Selbstverständlich ist das Gesagte nur innerhalb diskreter, natürlicher Grenzen richtig. Es kann übertrieben werden und sofort wird das Ideal zur Fratze und die berechtigteste Forderung des ästhetischen Empfindens zum unerträglichsten Angriff auf vernünftiges Denken.

Was ich bei der Figur S. 102 u. 103 hervorgehoben habe, läßt sich, vielleicht noch in erhöhtem Maße, an der auf S. 104 abgebildeten Figur demonstrieren. Ich will Ihnen meine oben ausgesprochene Theorie auch noch an einem moderneren Bilde klar machen. Nicht alles kann man in einem Briefe sagen, was aber nichts verschlägt, da ich bei Ihnen als theoretisch und praktisch gebildetem Künstler vieles voraussetzen darf. Wäre das nicht der Fall, so würden meine Ausführungen Ihnen überhaupt wenig nützen, weil man bekanntlich bloß das gut verstehen und gebrauchen kann, was in unserem Denken und Empfinden bereits wie im Keime schlummert. Haben Sie einmal die Fingerzeige verstanden und besonders auch versucht, sie praktisch zu verwerten, so werden Sie in Zukunft den Weg zur Schönheit leichter finden, ohne daß es nötig wäre, andere Bahnen wandeln zu wollen, als sie bis jetzt gegangen sind. Zum Fortschritt in den Leistungen soll man, die Berechtigung der bereits eingeschlagenen Richtung vorausgesetzt, nicht trachten ein Anderer, sondern ein Besserer zu werden.

Das schöne Kunstwerk, das ich Ihnen unter dem Gesichtspunkte ästhetisch wohltuend wirkender Anordnung im Raum vorführe, ist von Domenico Veneziano, einem venezianischen Primitiven (Abb. S. 105). Wo finden sich dort die für die Proportionalität des Bildes maß-

[1]) Ein Zeichenfehler ist immer ein Kompositionsfehler.





RELIEF EINER ÄGYPTISCHEN FRAU, LINKS PUNKTIERT, RECHTS QUADRIERT
Text vgl. auf S. 103

gebenden Punkte? Betrachten Sie dasselbe auf einige Entfernung und Sie werden ihrer bald eine Reihe herausfinden, wenn Sie das berücksichtigen, was ich oben sagte. Das Quadratnetz, das ich in die Figur eingetragen habe, soll nur dazu dienen, die annähernde Zugehörigkeit einiger maßgebenden Punkte anzudeuten und Ihnen zeigen, wie man beim Durchbilden einer Skizze etwa vorgehen könnte. Sie sehen auch hier wieder, daß nicht bloß das Auge, das Näschen und der feingeschnittene Mund, überhaupt das Gesicht allein für die Proportionalität ausschlaggebend sind, sondern auch solche Punkte, die für die Bestimmung der üblichen Kanonfiguren nicht in Betracht kommen. Letztere könnten auch hier bloß durch Angabe von einigen guten Höhen- und Breitenverhältnissen des menschlichen Körpers Wert haben, abgesehen, wie gesagt, von dem allgemeinen erzieherischen Wert, der ihnen zukommt, insofern sie das Auge des Künstlers für die Schönheiten und charakteristischen Differenzen mathematischer Verhältnisse schärfen.

Sollten Ihnen meine kunstästhetischen Betrachtungen, denn mehr als das sollen diese Zeilen nicht sein, als Anregung zu eigenem Studium von einigem Nutzen für Ihr künstlerisches Arbeiten werden, so würde ich mich dadurch reichlich entschädigt halten für die Mühe, sie zu Papier gebracht zu haben. Vergessen Sie aber nicht, daß schöne Verhältnisse allein noch kein Kunstwerk machen. Dazu ist noch mehr nötig, besonders Formkenntnis. Nicht alle ägyptischen Kunstwerke sind gleich schön, wenn sie auch vielfach die gleichen guten Proportionen aufweisen. Aber in unserer, durch den zu sehr urgierten Individualismus in Bezug auf die Kunst an positivem Wissen armen Zeit müssen wir alles ergreifen, was uns einigermaßen eine Tradition ersetzen kann, und versuchen, wieder eine herbeizuführen.

Ihr

. . . . . .

Jerusalem, Sionskloster Dormitio.

WETTBEWERB VIERSEN

Anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerbes zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für ein St. Remigius-Denkmal in Viersen (Rhld.) liefen 60 Projekte ein. Das Preisgericht setzte sich zusammen aus den Herren Architekt Heinrich Frhr. v. Schmidt, Geheimer Hofrat, Professor an der Technischen Hochschule in München; Architekt Hans Schurr in München; Bildhauer Joseph Faßnacht in München; Bildhauer Franz Hoser in München; Kunstmaler C. Bekker-Gundahl, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München; Kunstmaler Xaver Dietrich in München; K. Geistl. Rat S. Staudhamer, Hofstiftskanonikus in München; ferner gehörten dem Preisgerichte an die Herren: Kaplan Bolten, Stadtbaumeister Frielingsdorf und Kaufmann Peter Meusers in Viersen. Vier gleiche Preise erhielten die Projekte: »Ehre« von Bildhauer Willy Bierbrauer-Wiesbaden. »Tauben« von Bildhauer Jakob Bradl, kgl. Professor, München; »Aqua« von Bildhauer Franz Schildhorn-München; »Glaube« von Gebrüder Walz-Mannheim. Ebenfalls mit vier gleichen Preisen wurden ausgezeichnet die Entwürfe: »Frei« von Bildhauer Joh. Frey-München; »Apostel« von Bildhauer Paul Hannig-Dortmund; »Das Heiligtum« von Bildhauer W. Mormann junior-Wiedenbrück i. W. und Architekt Julius Mormann junior-München; »Täufer« von Bildhauer Georg Rinck-München. Belobungen wurden zugesprochen den Projekten: »Columba« von Bildhauer Franz Bürgerling und Architekt Willy Erb-München; »Sigamber« von Bildhauer Franz Guntermann-München; »Brunnen« von Bildhauer Henn und Zangl-München; »Taufbrunnen« von Bildhauer Jul. Möst-Heumar bei Köln a. Rh. und Architekt Heinrich Renard-Köln; »Wahl« von Bildhauer Ludwig Mühlbauer-München; »Der gute Hirt I« von Bildhauer Michael Preisinger-München und »J. A.« von Bildhauer Christian Unterpieringer-München. Die Entwürfe waren im K. Glaspalast in München (linker Seiteneingang) und bis inkl. Sonntag, den 26. November bei freiem Eintritt ausgestellt. — Warmen Dank verdienen die Künstler, die sich beteiligten, und die Preisrichter, die ihre Zeit gern in den Dienst dieser schönen Aufgabe stellten. — Es ist dies der 16. Wettbewerb, den die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst durchführte.

DOMENICO VENEZIANO JUNGE FRAU

Text S. 103

DER KRUZIFIXUS IN DER HOFKIRCHE ZU HEILSBRONN

Von GUST. LEVERING

(Mit einer Originalaufnahme des Verfassers, Abb. S. 107)

Das Königliche Generalkonservatorium in München, das in dankenswerter Weise unablässig für die Erhaltung der in Bayern zerstreuten Altertümer besorgt ist, hat vor kurzem die Wiederherstellung eines hochinteressanten Werkes der Nürnberger Holzschnitzerkunst aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts veranlaßt. In der Kirche des ehemaligen Cistercienserklosters in Heilsbronn bei Ansbach, die mehrere Kunstwerke der Nürnberger Schule enthält, und die als Ahnengruft der fränkischen Linie der Hohenzollern bekannt ist, wurde bei Gelegenheit der Freilegung einer vermauerten gotischen Türfassung — die Aufmerksamkeit auf das an dieser Stelle befindliche kunstvoll geschnitzte Bild des gekreuzigten Christus gelenkt. Die Kirchenverwaltung in

A. LORENZETTI MADONNA

Zu dem Artikel »Malerbrief II«. Vgl. die Punkte

Heilsbronn entschloß sich, das Kunstwerk, das unter verschiedenen ungünstigen Einflüssen im Laufe der Jahrhunderte stark gelitten hatte, zur Wiederherstellung nach München zu senden, wo es unter der Leitung des Konservators Müller vom Generalkonservatorium in dem Atelier von Doser und Götz durch den langjährigen Mitarbeiter und nunmehrigen Inhaber der Firma J. Ulrich mustergültig mit großer Sorgfalt in einer seinem Kunstwert würdigen Weise wiederhergestellt wurde.

Die Überlieferung schreibt dieses ausgezeichnete Schnitzwerk, an das sich mancherlei Sagen knüpfen, dem Nürnberger Bildhauer Veit Stoß zu, der im Verein mit Peter Vischer und Adam Kraft hauptsächlich den Ruhm der Nürnberger Schule begründete. Stilkritische Erwägungen laßen indessen die Urheberschaft dieses Künstlers zweifelhaft erscheinen; denn die charakteristischen Eigenschaften seiner Werke, die ungestüme Lebendigkeit und leidenschaftliche Bewegtheit seiner Figuren fehlen hier vollständig; auch ist die bei Veit Stoß sonst übliche knitterige und unruhige Faltung der Gewandung an dem Lendentuch des Gekreuzigten nicht vorhanden. Nur die ausgezeichnet durchgeführte Anatomie des nackten Körpers, in deren Formbeherrschung Stoß eine für die damalige Zeit fast unerreichte Meisterschaft besaß, sowie der realistisch wiedergegebene Ausdruck des Todes in dem Antlitz des bereits verschiedenen Christus, der zur Sage Anlaß wurde, das Antlitz sei nach einer Totenmaske geformt, lassen verwandte Züge mit den Werken dieses Meisters erkennen; keinenfalls aber darf die Arbeit in eine der früheren Perioden seiner Tätigkeit gesetzt werden; denn weder in seiner Krakauer Zeit, noch in den ersten Jahrzehnten seines Nürnberger Aufenthalts kann dieses erhabene Ruhe atmende Meisterwerk entstanden sein. Sowohl der berühmte Krakauer Marienaltar, als die meisten Werke der Nürnberger Zeit sind mit ihren überlebhaft bewegten Figuren ein lebendiger Ausdruck des unruhigen, polnische Abkunft verratenden Temperaments des Künstlers und seines vielbewegten Lebensgangs. Erst als sich in hohem Alter nach Überwindung vieler Widerwärtigkeiten sein Charakter abgeklärt hatte, kam diese Wandlung auch in seinen letzten Werken zum Ausdruck; es könnte daher immerhin möglich sein, daß er das Heilsbronner Christusbild in dieser letzten Periode seines Schaffens hervorgebracht hätte, was auch mit der Überlieferung übereinstimmen würde, die es als sein letztes Werk bezeichnet. Auch daß es, trotzdem es schon in das XVI. Jahrhundert fällt, um welche Zeit die Renaissance bereits starken Einfluß auf die Nürberger Kunst gewonnen hatte, kaum eine Spur dieser neuen Kunstform zeigt, läßt auf Veit Stoß als Urheber schließen, denn dieser Meister hielt, im Gegensatz zu den meisten Nürberger Künstlern, unentwegt an den alten gothischen Formen fest.

Wer aber auch der Schöpfer dieses Kunstwerks sein mag, jedenfalls verrät es die Meisterhand eines ausgezeichneten Könners der Nürnberger Schule.

Eine Eigentümlichkeit des Kunstwerks sind die natürlichen Haare, die das Haupt des Erlösers umgeben, und die durch die Dornenkrone umwunden sind. Bei der Untersuchung des Stückes zu Beginn der Renovierungsarbeit zeigte sich, daß die ziemlich roh aus Holz geschnitzten Locken nur lose mit Drahtstiften angeheftet waren, also offenbar eine Zutat

KRUZIFIXUS IN DER HOF-
KIRCHE ZU HEILSBRONN

Vgl. den Artikel S. 105 f.

HEINRICH SCHOLZ (WIEN) PIETA (BRONZE)

Für ein Grabdenkmal des Oberlehrers Würfel in Raspenau (Böhmen). Text siehe Beilage

aus neuerer Zeit bildeten. Die Form des darunter befindlichen nackten Schädels ließ den sicheren Schluß zu, daß er früher mit natürlichen Haaren bedeckt gewesen war. In dieser Art wurde der Kopfschmuck bei der Erneuerung auch wieder hergestellt. Ob dies ursprünglich jedoch so gewesen ist, dürfte stark zu bezweifeln sein; es sind zwar einige Christusbilder aus gotischer Zeit bekannt, die natürlichen Haarschmuck zeigen, doch ist es unwahrscheinlich, daß ein Meister wie Veit Stoß sich eines solchen Hilfsmittels bediente; wahrscheinlich ist vielmehr, daß in der Barockzeit, die wie an den gotischen Kirchen, auch an den Skulpturen derartige Änderungen gerne vornahm, diese Verballhornung geschah.

Der Kruzifixus wird in der Heilsbronner Kirche voraussichtlich nicht wieder an seinem ursprünglichen Platz an der Nordwand des Chors angebracht werden können, da er hier den eben freigelegten gotischen Türbogen verdecken würde; unzweifelhaft wird er aber eine seines hohen Kunstwertes würdige Stelle erhalten.

Die Heilsbronner Kirche kann stolz auf dieses erhabene Werk der christlichen Kunst sein, das nunmehr, in seiner alten Schönheit wiederhergestellt, wohl den schönsten Schmuck dieses Gotteshauses bilden dürfte.

ILLUSTRATION ODER BUCHSCHMUCK

Von FERDINAND NOCKHER

Die »Illustration« gilt in weiteren Kreisen vielfach auch als »Buchschmuck«, gemäß der Auffassung der Modernen soll der neuzeitliche »Buchschmuck« aber keineswegs »Illustration« sein. Ja, es wird im radikal modernen Lager ein wahrer Kampf gegen die Illustration geführt, und sie, die sich durch Jahrhunderte und mancherlei Wandlungen bis heute erfolgreich behauptete, erscheint neuerdings bei ganz Exklusiven als ein Verstoß gegen den guten Geschmack. Bei dem eminenten Aufschwung, den unser Buchgewerbe allein in den letzten zehn Jahren genommen hat, spielt naturgemäß die Buch ausstattung, als ein bedeutsamer Bestandteil unseres hochentwickelten Kunstgewerbes, eine hervorragende Rolle. Das Flächenornament beeilte sich, an die Spitze seines Eroberungszuges das Buch zu stellen. — Aber wir werden damit die Illustration nicht als endgültig abgetan und überflüssig zu betrachten haben, trotz des Geschreis, das vielfach gegen sie erhoben wird; sie wird sich, dem Zeitgeiste angepaßt, auch fürderhin zu behaupten wissen

und vielleicht rascher wieder zu Ehren kommen als ihre engherzigen Feinde glauben wollen.

Die alte Druckerkunst kannte und pflegte Buchschmuck und Illustration und ordnete jedes da ein, wo es eben hinpaßte; es liegt auch für uns kein Grund vor, es jetzt anders machen zu wollen. Wollen wir beiden Auffassungen gerecht werden, so müssen wir zunächst deren Eigenarten nachspüren; wir müssen das jeweilige Ziel, den Zweck und die Wirksamkeit einer buchgewerblichen Aufgabe erkennen, um dann die künstlerischen Ausdrucksmittel gegeneinander abzuwägen.

Mit dem terminus technicus »Illustration«, der Erläuterung des Textes durch Bilderschmuck, ist die Beziehung zwischen Wort und Bild schon hinlänglich charakterisiert. Inwieweit diese Ergänzung jedoch einen harmonischen Zusammenschluß, eine künstlerisch, ästhetisch befriedigende Lösung darstellt, ist eine andere, und wirklich sehr heikle Frage. Schon der Umstand, daß bei der Herausgabe eines illustrierten Buches (auf welchem Gebiete es auch sei) immer mehrere Köpfe zusammenwirken, birgt Schwierigkeiten, die leicht zur Zersplitterung führen. In der Mehrzahl der Fälle sehen wir den Autor, den Verleger, den Künstler und den Buchdrucker bei der Arbeit. Obgleich gegenseitig voneinander abhängig, verfolgt doch meist jeder der mitwirkenden Spezialisten seine besonderen Interessen. Der Verleger trifft mit Vorliebe die Wahl des Künstlers, häufig ohne Beifall des Autors, aber in der sicheren Voraussetzung, seinem Publikum gerecht zu werden. Der Künstler steht bei seiner Tätigkeit oft genug zwischen zwei Polen, die ihm mit lauter Widerwärtigkeiten und Nörgeleien die Lust an seinem Schaffen verekeln. Neben vielseitigem Können, Erfindungsgabe, zeichnerischer Sicherheit ist ein großes Anpassungsvermögen für ihn unerläßlich. Trotzdem wird sich der Schriftsteller in der Verkörperung seiner Gestaltung nur allzuoft nicht befriedigt sehen, und der Verleger möchte dem Publikumsgeschmack mehr gehuldigt haben, ohne dabei die Gunst der Kritik zu verscherzen.

Vom Verlagshaus wandert das junge Werk zum Buchhändler, der einen sehr gewichtigen Vermittlerposten einnimmt und die Neuerscheinung vom Stande der Verkäuflichkeit aus prüft. Schließlich kommt der Laie und besiegelt das Schicksal des Werkes, namentlich auch nach der materiellen Seite des Erfolges mit Gunst oder Mißfallen. Der kritische Leser, der seine Lektüre mit selbständiger Phantasie erfaßt, gerät nicht selten mit der Illustrierung in heftigen Widerspruch, er glaubt mit seinem geistigen Auge den Autor so ganz anders und richtiger erfaßt zu haben, als es die Leistungen des Illustrators mit Pinsel und Stift vermochten. So wird der Genuß der Lektüre mehr gestört als gefördert, und die Mehrkosten der Buchausgabe stehen in keinem Verhältnis zu dem erhofften und wünschenswerten ideellen und praktischen Erfolg. Demnach würde sich aus der Phantasie des Künst-

EDUARD TELES (WIEN)
Denkmal für Munkácsy. Text siehe Beilage

lers eine Vergewaltigung der Phantasie des Lesers ergeben, womit sich schließlich auch der Schriftsteller nicht einverstanden erklären kann.

Und doch — nehmen wir ein Werk mit Holzschnitten von Hans Burgkmair, H. Schaeufelein und H. Springinklee, aus dem sechzehnten Jahrhundert, oder spätere Erscheinungen mit Chodowiecki, Gessner oder Meik; sie werden von ihren Besitzern, den Bibliophilen, mit Argusaugen gehütet und bilden eine selten gesuchte, vielbegehrte Ware. Die Antiquitätenkunst ist es aber sicherlich nicht allein, auch nicht die Freude am Holzschnitt oder Kupferdruck, die uns jene Raritäten höher bewerten läßt als die Mehrzahl unserer eigenen Produkte. Wir wollen von den kulturgeschichtlichen Momenten zunächst völlig absehen, denn es ist ja äußerst naheliegend, daß die Physiognomie vergangener Tage im Stil, in Sitten und Gebräuchen viel Bestechendes an sich hat. Aber nur rein äußerlich genommen, vom Standpunkte künstlerischer Kultur, empfangen wir mit den graphischen Ausdrucksmitteln aus den alten Drucken die wertvollsten Fingerzeige für unsere moderne Buchausstattung.

Ein Blick in die Publikationen des vergangenen Jahrhunderts belehrt sehr drastisch, wie das Verständnis für die edle Buchdruckerkunst im älteren Sinne für geraume Zeit abhanden gekommen war. Und wenn auch inzwischen ein Wandel zum Guten eingetreten ist, so können wir uns doch heute noch leicht von der Geschmacksverirrung überzeugen, angesichts der vielen minderwertigen Erzeugnisse, die täglich allerorts noch auftauchen. — England ging mit gutem Beispiele voran, und dort waren es zunächst feinsinnige Naturen wie Morris, Walter Crane, welche sowohl der Einzeltype wie deren typographischer Anwendung ihre volle Aufmerksamkeit und ihr künstlerisches Vermögen schenkten, zum Wohle und zur Hebung vollwertiger Illustration, die jetzt zunächst den Charakter »Buchschmuck« erhielt.

Dank der mannigfachen Bestrebungen vonseiten einzelner Kenner, Schulen, typographischen Vereinigungen u. s. f. sind in den letzten Jahren auch bei uns Werke

JOSEPH GRÜNHUT (WIEN) GRABDENKMAL

Für den Wiener Großindustriellen Hofherr. Text siehe Beilage

HEINRICH SCHOLZ (WIEN) DER GANG NACH EMMAUS

Text siehe Beilage

zustandegekommen die den alten Musterleistungen ebenbürtig an die Seite gestellt werden können. Insbesondere nachdem das Studium und die Verbesserung der Schriftcharaktere in weiteren Kreisen begonnen hatte, kam auch das Verständnis für die Gestaltung eines stilvollen Satzbildes wieder. Während unsere Augen sich früher hatten daran gewöhnen müssen, daß eine Druckseite geschlossener Gliederung entbehrte und womöglich auf einer Titelseite die allerverschiedensten Typenarten vereinigte, sehen wir heute das Bestreben darauf gerichtet, den Sehnerven wohltuende Ruhepunkte zu sichern.

Nach denselben Gesichtspunkten trat auch die Zeichnung zur Schrift in ganz andere Fühlung. Es gab eine Zeit, da streute man die Buchillustrationen willkürlich in den Text und machte sich kein Gewissen daraus, wenn die Zeilen bald kurz, bald lang den Druckspiegel ausfüllten. Heute aber betrachten wir die Aufgabe, Text illustrieren, nur dann als gelöst, wenn eine Verschmelzung stattgefunden hat, so daß Bild und Schrift als ein harmonisches Ganzes erscheinen und sich in organischer Gliederung zu einer Totalwirkung vereinigen. Die Zeichnung muß dabei immer als Ergänzung der Schrift erscheinen, keineswegs umgekehrt, die Schrift als Ergänzung der Zeichnung, wie dies wohl die Eigentümlichkeit der Inschrift erheischt, oder die Beschriftung einer Reklame.

Aus der strikten Forderung, Zeichnung und Typencharakter sollen sich verbinden, ergibt sich ohne weiteres eine gewisse Beschränkung in der Wahl der graphischen Mittel. Außerdem wird eine feinempfundene Stilisierung den Reiz künstlerischen Schmucks erhöhen.

Es muß ohne weiteres einleuchten, daß die strenge, regelmäßige Konstruktion der Balken einer Antiqua oder die gotische Prägung der Schwabacher Schrift und Fraktur in ihrer gleichmäßigen Tiefe von Druckschwärze einen seltsamen Kontrast bietet zu den vielen Abstufungen einer schattierten Bleistiftzeichnung oder einer feintönigen Tusche-Malerei. Auch trägt die konventionelle Illustration einen ausgesprochen naturalistischen Typus, der sich von seiner strenggegliederten Umgebung, dem Satzbilde loslöst, während der Buchschmuck, der Flächendekoration entsprungen, in höherem oder geringerem Maße eine bewußte Stilisierung im Sinne der Typenprägung bevorzugt. Im Zusammenhange damit finden wir

EDMOND VON KAZCIANY

TOTENTANZBILD

Text siehe Beilage

leicht das Geheimnis, das den mustergültigen Werken unserer bewährten alten Vorbilder innewohnt. Es lag eben schon in der Natur des urwüchsigen Holzschnittes, der nur die Kontrastwirkung von Schwarz und Weiß kannte, und der Gebrauch von Hohleisen und Stichel bedingte eine gewisse Regelmäßigkeit in der Struktur und Stilisierung der Form.

Der kernigen Holzschnitt-Technik folgten mit der Zeit Reproduktionsmanieren, die zwar überraschende Wirkungen erzielten, doch für den Niedergang der edlen Druckerkunst mit verantwortlich zu machen sind. Hier kommen nicht die manuellen Verfahren in Betracht, wie Stahl- und Kupferstich, die eine künstlerische Handschrift bedeuten und dem Prinzipe des Holzschnitts, wenn auch als wesentliche Verfeinerung, noch stark verwandt bleiben. Dagegen zeitigte die Erfindung der chemigraphischen Techniken einen folgenschweren Umschwung, insbesondere die Autotypie ward inmitten der Schriftzeichen zu einem störenden Element. Erfreulicherweise wurde uns jedoch auch innerhalb der photomechanischen Erfindungen eine Neuheit zuteil, die, an den Holzschnittcharakter anknüpfend, uns einen Ersatz zu bieten vermag, und schätzen wir die Zinkographie oder Strichätzung als die sympathischste Genossin der Type innerhalb der gemeinsamen Buchdruckpresse. Die umfangreichen Aufträge der chemigraphischen Reproduktionsanstalten und die zahllosen Klischees, denen wir allenthalben begegnen, geben Zeugnis für die Vortrefflichkeit der neuzeitlichen Errungenschaft und ihre geringen Herstellungskosten. Die Zinkographie leistet seit ihrer Erfindung dem Buchgewerbe und insbesondere dem Buchschmuck die erlesensten Dienste.

Es darf nun nicht übersehen werden, daß unter dem Titel »Buchschmuck« und »Schwarzweißzeichnung« eine Hochflut von Stümpereien nicht allein entstanden ist, sondern auch zur Publikation gelangte, die der reaktionären Bestrebung in hohem Grade schaden mußte. Schwarzweißkunst ist eben ein sehr dehnbarer Begriff, und wir müssen uns vergegenwärtigen, daß eine Beschränkung auf die pri-

EDMOND VON KACZIÁNY (BUDAPEST) TOTENTANZBILD

Der Tod als Fremdling. Text s. Beilage

mitivsten Mittel auch die allermeisten Schwierigkeiten bietet. Schwarz auf Weiß — oder auch umgekehrt, Weiß auf Schwarz — repräsentiert den stärksten Gegensatz, der uns zur Verfügung steht; er entspricht dabei dem Prinzipe von Helligkeit und Dunkelheit in der Natur und ist um dessentwillen ausreichend, um bei vollständigem Verzicht auf einzelne variierende Viertel- oder Achteltönchen uns einen natürlichen Eindruck zu vermitteln. — Aber nicht allein das; wir sind auch in der Lage, mittels dieser Primitivität den Wert des Geschauten zu steigern und zwar speziell deshalb, weil alles Beirrende, was der Farbenstimmung anzuhaften vermag, ausscheidet. Hierdurch aber gewinnt die Klarheit der Form, die Bestimmtheit des Ausdrucks, die Charakteristik in der Bewegung. Der Reiz der Palette hat für den Maler etwas Bestrickendes, die Farbe im Bilde für den Beschauer etwas Bestechendes, und darum ist es eine unerläßliche Forderung für den Zeichner, den Buchkünstler, daß er die schlichten Ausdrucksmittel der Schwarzweißtechnik beherrscht, um bei aller Einfachheit im Aufwand des Materials seinen Arbeiten ein vollkünstlerisches Gepräge, seelischen Ausdruck, zum mindesten eine schmückende Wirkung geben zu können.

Die künstlerische Kultur der Buchausstattung steigerte allmählich den Begriff »Buchschmuck« zu einer typischen Erscheinung, die zwar in den Eigenschaften der Erzeugnisse äußerst ungleich, doch schon lediglich mit dem Namen eine gewisse Vorstellung in uns hervorzurufen vermag. Und diese Vorstellung erstreckt sich auf die Gesamtwirkung des Buches, die so ganz andere Züge trägt, als wir bis vor wenigen Jahren bei der illustrierten Literatur gewohnt waren, und an den Stil der Alten anknüpft. Der Grundsatz der Flächendekoration ist nicht etwa beim Umschlagdeckel, bei Kopf- und Schlußleisten stehen geblieben. Der Einband entspricht naturgemäß denselben Voraussetzungen, aber dann kommen in einheitlichem Stile Vorsatzpapier, Titelblatt, etwaige Widmung, Initialen und der Text selber, der bei typographisch vollwertigen Leistungen

EDMOND VON KACZIÁNY (BUDAPEST) TOTENTANZBILD
In Erwartung

auch seine Schrift in ornamentaler Wirkung zeigt.

Viel Sorgfalt wird dem Exlibris zugewendet, und es gehen auch hier die Meinungen bezüglich einer richtigen Auffassung stark auseinander. Wo aber ein Buch Anspruch auf modernen Geist erhebt, wird eine realistische Landschaft oder naturalistische Komposition, also eine Illustration, die Harmonie schon an sich stören; Exlibris sollten keine rein bildlichen Darstellungen enthalten; Heraldik, ein Signet in historischer oder moderner Stilprägung paßt in alte wie in neue Drucke und Vorsatzpapiere gleich gut.

Zu dem Gelingen einer reizvollen Neuerscheinung trägt die Wahl einer feingeschnittenen Type sowie eines guten Papieres ungemein viel bei, zwei Faktoren, die allzulange vernachlässigt worden waren. Im Verein mit der hochentwickelten modernen Drucktechnik haben die vervollkommneten Maschinen in Händen von geschultem Personal bereits erstaunliche Proben ihrer Leistungsfähigkeit erbracht.

Für den Einband finden wir neben dem bisher beliebten gesteiften Deckel Halb- und Ganzfranzband und Leder, häufig ein farbiges, kräftiges Leinen, womit sich vornehme Wirkung bei großer Dauerhaftigkeit erzielen läßt.

In Erkenntnis all dessen sind einzelne Verlagsinstitute seit Jahren erfolgreich bemüht, den Buchhändlern Werke zuzuführen, die dem Geiste unserer Zeit und dem Verlangen nach abgeklärtem Stilgefühl entsprechen. Auch die Schriftgießereien bereichern fortgesetzt den Markt mit künstlerisch wertvollen Erzeugnissen in Typen, zugehörigen Initialen und Zierat.

Bei dem raschen Wechsel, den die neuzeitliche Bewegung mit sich brachte, folgte ein Extrem verhältnismäßig bald dem andern, aber auch der Rückschlag blieb nicht aus, und was gestern noch als »unübertrefflich« galt, wird heute schon überwundener Standpunkt. Die überreiche Illustration wirkte bis zum Überdruß und sollte außer Kurs gesetzt werden, dafür wurde der Buchschmuck auf den Schild gehoben und für die einzige Möglichkeit proklamiert. Aber der Drang nach gänzlicher Einfachheit sah auch darin noch ein störend Beiwerk und verlangte das typographisch ideale Buch ohne Mitwirkung zeichnerischer Elemente. Type, Raumverteilung, Versalien, allenfalls unter Zuhilfenahme von Messingleisten oder Gevierten — ein abgezirkelter Satzspiegel, wurden in den fortschrittlichen Druckereien nach allen Richtungen ausgeklügelt. Und es dauerte gar nicht lange, da gähnte es auch innerhalb des Buchgewerbes, und jene Öde und Lieblosigkeit, der wir in so vielem hochmodernem, geradelinigem Mobiliar begegnen, machte sich bei unseren hyperstilisierten papierenen Freunden breit. Das Ergebnis aller Versuche und Erfahrungen muß wieder der goldene Mittelweg sein, den auch die Einsichtigen nicht verlassen haben.

Der Illustration bleibt nach wie vor ein ansehnlicher Wirkungskreis vorbehalten in wissenschaftlichen Werken, Geschichte, Kultur-

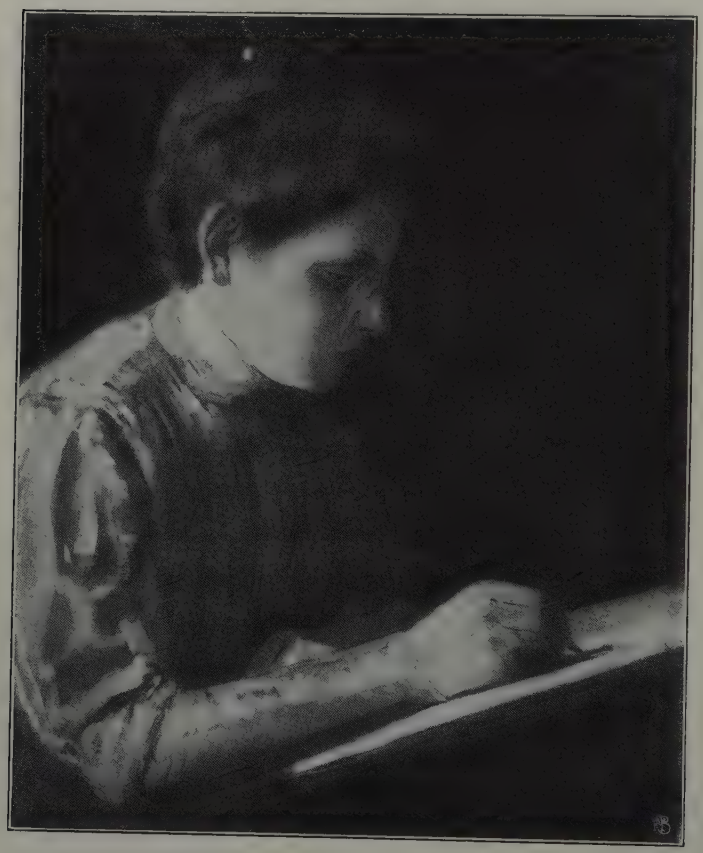
FRITZ KUNZ (MÜNCHEN)

STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS

Vgl. das Werk von Kunz-Federer „Der hl. Franz von Assisi" Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst.

und Kunstgeschichte, Volksbüchern. Hierzu gehören auch die Kinderfibeln, die Lehr- und Schulbücher, die mit künstlerischen Beiträgen der Jugend eine unverkennbare Förderung im Anschauungsunterrichte vermitteln. Die Bedeutung der Bilderbücher und Jugendschriften hat erfreulicherweise, im Gegensatz zu früher einen Aufschwung erlangt, daß jetzt auch hier die Losung gilt: Das Beste für die Kinder ist gerade gut genug. — In erstaunlichem Maße wächst stetig die Zahl der Zeitschriften, auch der illustrierten, die den entwickeltsten Ansprüchen entgegenkommen und teilweise auch in farbigen Reproduktionen sich gegenseitig überbieten. Ein großes Gebiet hat sich die Illustration im Bereiche der Reklame erobert; hier bildet sie seit Jahren einen Hauptbestandteil des immensen Drucksachen-Konsums. Jeder Tag bringt Überraschungen von dem kleinsten Inserat bis zum größten Straßenplakat. — Dem Buchschmuck dürfte in erster Linie die Belletristik als eigentlichstes Gebiet vorbehalten bleiben; Romane, Novellen, Gedichte, auch Biographien haben manch reizvolles Gewand aus seinen Prinzipien heraus erhalten. Hier kann er repräsentieren in ernstem, vornehmem oder zurückhaltendem Tone, bisweilen nimmt er mit Anmut und Liebreiz gefangen oder er erquickt in überschäumender Lustigkeit.

Audiatur et altera pars: die Illustration ist auch in unseren Tagen immer noch nicht arm an Verdiensten, aber viele unserer talentierten Künstler wären arm, ärmer noch als sie sind, wenn es keine Illustration mehr gäbe.



THEO MOLKENBOER (AMSTERDAM) DAMENPORTRÄT

Zu nebenstehendem Aufsatz

THEO MOLKENBOER

Von WENZEL FRANKEMÖLLE-Amsterdam

Holland, das kleine Land am großen Meer, hat Perioden gekannt, wo seine Kunst eine gewaltige Höhe erreichte. Diese Zeiten sind einstweilen vorüber. Doch lebt in Holland noch immer die große Kunst. In den Schöpfungen eines Josef Israëls, der beiden Maris, Mauves, Borbooms, Toorops und anderer ist wieder vieles in neuer Kraft aufgeblüht, was seit der Blüteperiode des 16. Jahrhunderts unwiderruflich untergegangen schien. Aber damit beschäftigen wir uns nicht.

Bekannt ist, daß in Holland seit dem Jahre 1853, in welchem die kirchliche Hierarchie wieder hergestellt wurde, der Katholizismus einen hohen Aufschwung genommen hat, und zwar am meisten auf politischem und sozialem Gebiet. Die Zahl der Katholiken wuchs nach der Wiederherstellung der Hierarchie außerordentlich. Die herrlichen Kirchen, die das Mittelalter gebaut hat, waren den Katholiken entzogen; in zu Kirchen umgebauten Wohnhäusern war der Gottesdienst abgehalten worden. Nun mußten überall Kirchen gebaut werden und zwar fast überall gleichzeitig. In der relativ kurzen Zeit von 1865—1900 wurden zirka 150 Millionen Gulden für neue Kirchen ausgegeben. Die notwendige Folge davon war, daß kein Geld übrig blieb, um die neuen Kirchen auch dekorativ würdig auszustatten, zumal der bekannteste Architekt dieser Kirchen, Dr. C Cuypers, der Meinung war, die Kirchen bräuchten nicht dekorativ ausgestattet zu werden. Diese im ersten Augen-

blick gewiß befremdliche Meinung ist aber durchaus nicht unbegründet. In Holland wurden die Kirchen aus Backstein erbaut. Dr. Cuypers baute ausschließlich im gotischen Stil. Er war nun der Meinung, daß die Kirchen, zu deren Bau verschiedene Arten Backsteine verwendet worden waren, schon durch diese stillvolle Verwendung des Grundmaterials mehr als genügend die Schönheit für das Auge der Gläubigen zum Ausdruck brächten. Man sieht, diese Meinung hat eine gewisse Berechtigung, denn bei einer solchen Bauart vermißt das Auge den Schmuck nicht so sehr. Weil der genannte, übrigens auch in Deutschland sehr bekannte, Dr. Cuypers in Holland als die einzige Autorität auf dem Gebiete der christlichen Kunst angesehen wurde und vielfach noch wird, blieb die Sache so, und die Auftraggeber dachten nicht daran, ihre Kirche dekorativ ausstatten zu lassen.

Dazu kommt noch, daß in Holland das für die christliche Kunst so verderbliche und für ihre Entwicklung fast tötende Fabrikswesen das Monopol hatte, alle Bilder, Kreuzwegstationen, kurz alle für die Kirche notwendigen Gebrauchsgegenstände zu liefern. So entwickelte sich in Holland eine schwächliche kirchliche Fabrikkunst. Diesem Übel war umsoweniger zu steuern, da Dr. Cuypers, der doch an erster Stelle berufen war, gegen die Fabrikkunst vorzugehen, selbst eine Fabrik gründete. Allerdings kämpften einige Künstler durch positive Arbeit gegen die Fabrikkunst an: Dunselman, Toorop und namentlich Molkenboer.

THEO MOLKENBOER (AMSTERDAM) HERRENPORTRÄT
Zu nebenstehendem Aufsatz

Molkenboer wurde im Jahre 1871 zu Leeuwarden in Friesland geboren. Hohe Bewunderung verdient es, daß der Meister in relativ kurzer Zeit — von 1891 ab bis jetzt — ein Opus schuf, das in allen Einzelheiten fast nicht mehr übersehen werden kann. Und noch eine Unsumme von Plänen beabsichtigt der durch und durch idealistische Maler ausführen. Wenn man ihn in seinem Atelier aufsucht, so kann man davon sicher sein, daß man nicht weggeht, ohne eine neue ideale Begeisterung für die Widerbelebung der christlichen Kunst tief im Herzen mit nach Hause zu nehmen. Molkenboer gehört zu jenen Künstlern, die die Gabe besitzen, andere an ihrem Idealismus zu entzünden. Auf diese Weise hat er schon außerordentlich viel erreicht, nicht allein im persönlichen Verkehr, sondern auch durch seine Publikationen auf literarischem Gebiet. Das ganze Wirken Molkenboers bewegt sich in einer Linie: durch positive Arbeit mit Schrift und Bild die »christliche Fabrikkunst« zu bekämpfen, und konsequenterweise eine neue christliche Kunst zu schaffen. Zehn Jahre trat er dafür ein, daß in dem Gotteshaus auch die Malerei einen Platz finden müsse. Schließlich erteilten ihm zwei weitblickende Pfarrer, die Herren Mosmans von Zoetendonde und Mohr von Rijswijk den Auftrag, ihre Kirchen mit Kreuzwegstationen dekorativ auszuschmücken. Dieser Auftrag entsprach durchaus dem Ideale des Künstlers, denn mit Recht war er der Meinung, die große Kunst müsse vor allem monumental und belehrend sein. Ihrer ganzen Natur nach bewegt sich die christliche Kunst in traditionellen Formen. Darum ist es von hoher Bedeutung, daß man von Zeit zu Zeit wahrnehmen kann, wie sich die schöpferische und erfinderische Tätigkeit der Phantasie doch wenigstens nach der Seite der Technik hin Bahn bricht. Ein fruchtbarer Künstler wie Molkenboer mußte notwendig neue Ausdrucksmöglichkeiten versuchen. Das tat er auch. Die Stationen sind

THEO MOLKENBOER (AMSTERDAM) DIE ZWÖLFTE KREUZWEGSTATION

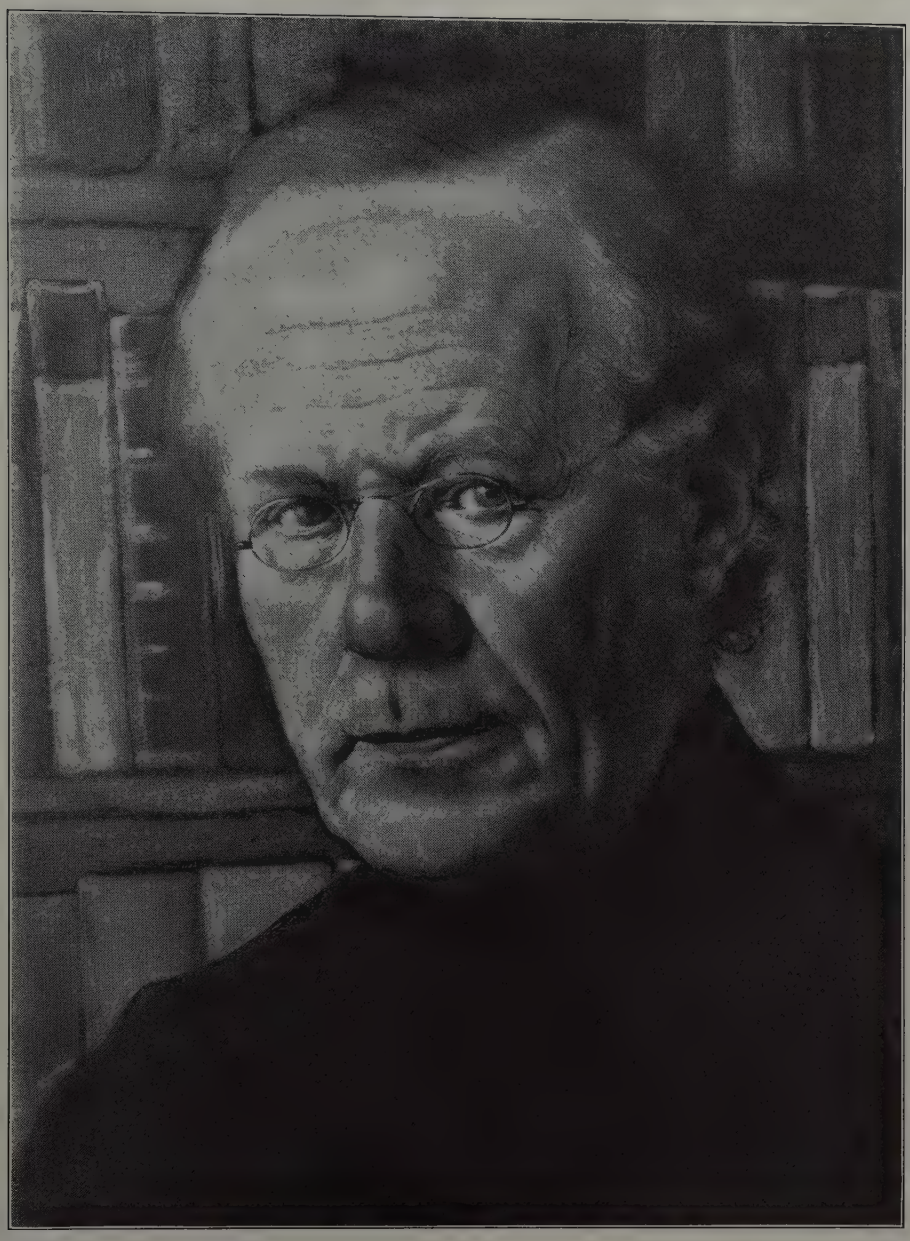
Text Seite 117 und unten

Ziegel-Mosaiken, die in die Wände der Kirchen eingemauert werden, so daß sie das Innere der Kirche wie mit einem Fries umgeben. Die Ziegel sind solcher Art, daß sie eine vollkommene Garantie bieten, gerade so dauerhaft zu sein wie die Wände der Kirche selbst. Die Darstellung ist von dem Materiale und der ganzen Art der Herstellung in bemalten Tonfliesen bedingt, deshalb präzis und streng.

Das Ziel des Künstlers war dreifach. Erstens beabsichtigt er keine realistische Wiedergabe der zufälligen, historischen Ereignisse, sondern er war vor allem bestrebt, diese Bilder zu einer belehrenden Darstellung zu machen. Nach der Art der mittelalterlichen Biblia pauperum. Er sucht Verständnis zu wecken für die hohen moralischen Werte, die in jedem der 14 Kreuzwegmomente eingeschlossen sind. Durch das Verständnis will er »Miterleben«, und als Folge davon religiöse Wiedergeburt und Frömmigkeit bewirken. Um dieses Ziel zu erreichen, gebrauchte der Künstler eine sehr reiche erklärende Symbolik. Die Stationen sind in dieser Hinsicht an beiden Seiten durch zwei den Inhalt der Station ergänzende Darstellungen eingefaßt, die die moralische Bedeutung des betreffenden Kreuzwegmoments mit Geschehnissen aus der Hl. Schrift illustrieren (Abb. S. 118). Diesen Charakter betonte der Künstler noch durch die streng dekorative Ausdrucksweise. Auf diesem Wege wollte Molkenboer die monumentale Kunst in der Kirche wieder neu beleben. Diesen belehrenden und dekorativen Charakter erreicht er nicht allein durch strenge Linienführung, sondern auch dadurch, daß er in der Darstellung nur den Kern ausbildet, mit Weglassung alles Nebensächlichen. So ist übrigens die große dekorative Kunst immer verfahren. Molkenboer strebt nach einer Darstellung in Linien und Farben die sich dem Kircheninnern vollkommen anpaßt. Die Gruppierung der Figuren ist in einem gewissen »Rhythmus« und »Stil« gehalten. Die Farben sind sehr reich und voll Abwechslung. Sie heben sich von einem blauen Hintergrund ab, mit dem das Weiß der umrahmenden Linien einen angenehmen Kontrast bildet. Das dritte Ziel des Künstlers war die schon erwähnte Dauerhaftigkeit des Materials.

THEO MOLKENBOER DOPPELBILDNIS

Auf monumentaldekorativem Gebiet schuf Molkenboer noch einige Werke mehr allgemeiner Art. Hervorragend in dieser Beziehung sind zwölf große Darstellungen in einer Villa zu Vucht. Die Bilder stellen die christlichen Tugenden dar, zusammen 30 große Figuren.



THEO MOLKENBOER (AMSTERDAM) PORTRÄT

Zu nebenstehendem Aufsatz

Interessant ist die Tatsache, daß dieser fruchtbare Maler ursprünglich Architekt war. »Die Architektur ist meine eigentliche Kunst«, sagte er mir. In Amsterdam baute er Häuser, die wegen ihres modernen Gepräges die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Auf diesem Gebiet publizierte er manchen interessanten Aufsatz. Vornemlich dem Problem der Volkskirchen widmete er seine verständnisvolle Aufmerksamkeit. Wie alle schwierigen Probleme behandelte er auch dieses erschöpfend, wobei er zu der Anschauung gelangte, daß die beste Kirchenanlage im Zentralbau gegeben sei, weil durch diesen die freie Aussicht auf Altar und Kanzel nicht gehemmt wird. Diese Anschauung des Künstlers hat die jungen holländischen Architekten außerordentlich stark beeinflußt. Sein Bestes hat Molkenboer auf dem Gebiet des Porträts geleistet. Er porträtierte viele bekannte Zeitgenossen in Holland (Abb. 116—120). Neben Jan Veth und Toorop ist er der größte

THEO MOLKENBOER F. BRUNETIÈRE

Zu nebenstehendem Aufsatz

jetzt lebende holländische Porträtmaler. Im Jahre 1895 schrieb Jan Veth schon über ihn: »Molkenboer ist ein Mann, in dem manches des besten Zeitstrebens sich abspiegelt, ein Mann, der lebt, der will und wagt und aller Wahrscheinlichkeit nach einmal viel zustande bringen wird.« Hauptziel der Molkenboerschen Porträtkunst ist die Darstellung des Charakters und die Wiedergabe der Personen in ihrem täglichen Leben, im Gegensatz zu den üblichen Prunkporträts. Der Maler antwortete mir auf meine Anfrage, welches im allgemeinen seine Auffassung des Porträts sei, wie folgt: »Für mich ist ein Porträt die möglichst präzise Wiedergabe der Persönlichkeit, so wie sie ist, nicht wie sie gern aussehen möchte oder wie Verehrer oder Gegner sie gern sehen oder sich denken. Das Porträt ist mir Realität, weil das Licht der Augen und die Linien des Mundes nicht mehr oder weniger ausdrucksvoll sind, je nachdem das Sujet tägliche oder Festkleider trägt. Es ist schließlich nur um die Wiedergabe des inneren Wesens zu tun, und das äußert sich sowohl in der Haltung als im Gesichtsausdruck am allerbesten, wenn ein Mensch in seiner täglichen Umgebung ist, also nicht absichtlich aufgeputzt. Auf diese Weise erlange ich die beste Uebereinstimmung zwischen Bild und Modell.«

Ich möchte noch darauf hinweisen, daß Molkenboer auch verschiedene Entwürfe für Altäre, Kirchenmöbel usw. machte und ausführte.

Auf dem Gebiete des Kunstgewerbes hat er sich vielseitig betätigt. Seinen Bemühungen ist es gelungen, in dieser Beziehung bessere Zustände herbeizuführen. In Fayence führte er Weihwasserkessel sowie eine Unsumme von Gefäßen, Tellern, Reliefs und Entwürfen für Tonfliesen aus. Auch viele goldene und silberne Gebrauchsgegenstände schuf er, Kelche und alle möglichen kirchlichen Gegenstände. Er ging dabei von dem Grundsatz aus, daß wahrer Reichtum nicht in äußerem Flittergold besteht, sondern in innerem Geiste, daß die Einfachheit der Grundzug der Wahrheit, aber auch der Würde sei. Auch auf dem Gebiete des künstlerischen Buchschmuckes hat er sich schon betätigt.

All dieses führte er aus, nicht in einem speziellen »Stil«, sondern auf seine eigene Weise, die vor allem nach logischer Konstruktion, Brauchbarkeit, und einfacher, aber schmuckvoller Linienkombination strebt. An den Werken der alten Kunst sucht er immer Wesenheit und grundlegende Norm herauszufinden, gleichgültig, ob sie griechisch, gotisch oder moderne Kunst ist. Holland hat diesem Künstler so manches zu verdanken. Möge es ihm und Gleichgesinnten gelingen, die christliche Kunst seiner Heimat zu stolzer Höhe hinaufzuführen!

ZWEI FRAGEN

1. Wäre einer unserer Leser bereit, einem würdigen und ausnehmend begabten jungen Künstler auf kurze Zeit 500 M. vorzustrecken, damit er ohne Existenzsorgen ein religiöses Kunstwerk vollenden kann? Dem Künstler wird in Bälde ein namhafter Geldbetrag zur Verfügung stehen, von dem er seine Schuld wieder begleichen würde.

2. Vor einigen Jahren wurde der Versuch gemacht, einen Fonds zur Unterstützung begabter Kunststudierender, die sich der christlichen Kunst widmen, zu errichten. Der Erfolg ist bislang recht gering. Wer will zu diesem wichtigen Zwecke eine Schenkung oder ein Vermächtnis machen?

Auskunft erteilt die Redaktion.

Ludwig Glötzle

Gesellschaft für christliche Kunst, München

Golgatha.

XAVER DIETRICH — KUPPELMALEREI (TEILBILD, KARTON)

Gruppe aus der Bischofsweihe des hl. Nikolaus. Immenstadt. — Text S. 130. Vgl. Abb. S. 123

BILDER AUS SIENA

Von A. BLUM-ERHARD

Seitab von der Hauptader des italienischen Verkehrs, an der Eisenbahn Empoli-Chiusi gelegen, trifft der Reisende auf das Schatzkästlein des Trecento, auf Siena. Von frischen Bergwinden umspielt, auf Hügeln malerisch ausgebreitet, bietet die alte Stadt mit ihren Ringmauern, der Zitadelle und den neun Toren, mit ihren trotzigen Viereckttürmen der Geschlechter, ihren düsteren Palästen und hochragenden Kirchen ein so echtes ungetrübtes Bild des Mittelalters wie außer ihr vielleicht keine Stadt gleicher Größe. Kein übermächtiger Verkehr hat hier störend eingegriffen, keine spätere Glanzperiode jene des Trecento übertrumpft, und für das Leben und den Betrieb der Neuzeit genügen noch immer die steilen, mit breiten Platten gepflasterten Straßen und die Durchgänge der Tore, die das Mittelalter gebaut. Und wenn wir die stolze Nachbarin Florenz die Stadt des Lebens nennen hören, möchten wir Siena, die köstliche Bergstadt, Stadt der Träume nennen. Siena, aufgebaut über etruskischen Gräbern, die Sena Julia der Römer, Kolonie unter Augustus, Führerin der Ghibellinen, als Kunststadt ein Jahrhundert lang Nebenbuhlerin von Florenz — zehrt heute von ihren Erinnerungen, träumt von ihrer Kraft, ihrer Größe, ihrem Ruhm.

Alles dessen hat der erste Herzog von Florenz, Cosimo der Mediceer, sie beraubt, als er sie im Jahre 1555 unterjochte. Noch immer thront, zwar teilweise verwittert, das berühmte Kugelwappen, von zwei nackten Jünglingsgestalten getragen, an der Bastei des Forts Barbera; noch immer schwebt die Krone darüber, die den freien Bürger Sienas seines vornehmsten Besitzes, seiner Freiheit, beraubte.

Gleichsam unter diesem Bann ist Siena an dem Punkt seiner damaligen Entwicklung stehen geblieben. Niemals ist versucht wor-

ST. GREGOR

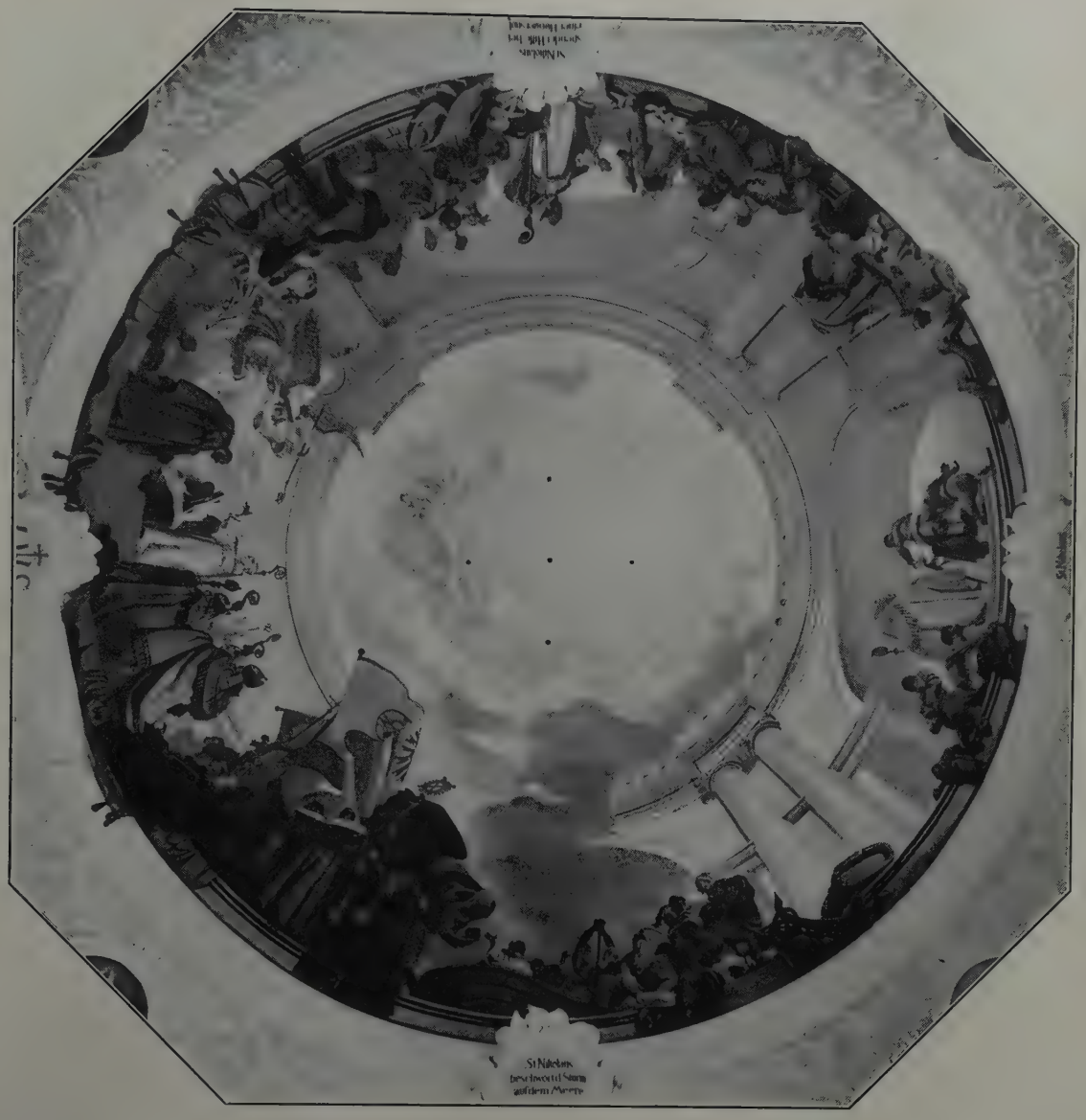
ST. AMBROSIUS

ST. HIERONYMUS

ST. AUGUSTINUS

DIE VIER KIRCHENVÄTER VON XAVER DIETRICH

Gewölbefresken. Immenstadt.



Großes Kuppelfresko in der kath. Stadtpfarrkirche zu Immenstadt Gemalt 1910. Text S. 130

XAVER DIETRICH
LEBEN DES HL. NIKOLAUS

XAVER DIETRICH — KUPPELMALEREI (TEILBILD, KARTON)

Der hl. Nikolaus wird zum Bischof geweiht. *Vgl. S. 123*

den, den ehrwürdigen Kirchen, den stolzen Palästen ein modischeres Ansehen zu geben. Die ernsten Rustika- oder Backsteinbauten des 13.—16. Jahrhunderts zeigen noch unentstellt die mit Wappenbildern verzierten Zinnen, die Fenster im Rund- oder Spitzbogen, von zierlichen weißen Marmorsäulen mit reichen Kapitälen geteilt, die düsteren Höfe innerhalb des hohen Portals, die steinernen Treppenaufgänge, die schöngewölbten Portici. Unverändert sind die mächtigen Brunnenbecken im Schutze ihrer von Säulen getragenen Dächer, und an der gleichen Fontebranda, an der die heilige Katharina Benincasa geschöpft, rieselt noch immer unter der prächtigen Wölbung der frische Quell. Ja, es scheint selbst, als ob der scharfe Geruch, der von den dort wohnenden Gerbern auf den flachen Dächern ausgehängten Tierfelle noch ein Überbleibsel langverflossener Zeiten wäre.

Auch die Persönlichkeiten des Trecento und der nächstfolgenden Jahrzehnte fanden keinen Rivalen nach der Verschmelzung Sienas mit Florenz unter Cosimos I. Szepter. Alles, was Bedeutung erlangte, gehört der früheren Zeit an. Die Malerschule, die mit einem Duccio aufblüht, unter Simone Martini und den Lorenzettis hohe Bedeutung erlangt, wird unsterblich durch den Namen Sodomas und erlischt nach Beccafumi. Keiner kommt, der die Schöpfungen des Bildhauers Jacopo della Quercia, die herrlichen Figuren der Fonte Gaja, in den Schatten stellt. Nie kehrt eine Gestalt wieder wie die der Katharina aus Siena, die ihre Frömmigkeit, Klugheit und Menschenliebe zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten jener Zeiten machen.

Zweien Päpsten, aus dem Geschlechte der Piccolomini, ist Siena Vaterstadt; Pius III. weiht dem Andenken des Ohms Pius II., dem Gedächtnis des als Gelehrten und Dichter gefeierten Aeneas Sylvius zwei unvergängliche Werke, den Piccolomini-Altar im Dom und die Libreria. Gibt es irgendwo in der Welt einen Bibliotheksaal, der diesen an Helle und Heiterkeit übertrifft? Meint man nicht in einen von Blumen und Sonnenglanz durchleuchteten Garten zu treten? Pinturicchio hat ihn ausgemalt. In zehn farbenfreudigen Wandbildern schildert er die bedeutsamsten

Aus der Bischofsweihe
Karton. Vgl. Abb. S. 124

XAVER DIETRICH ®
DER HL. NIKOLAUS

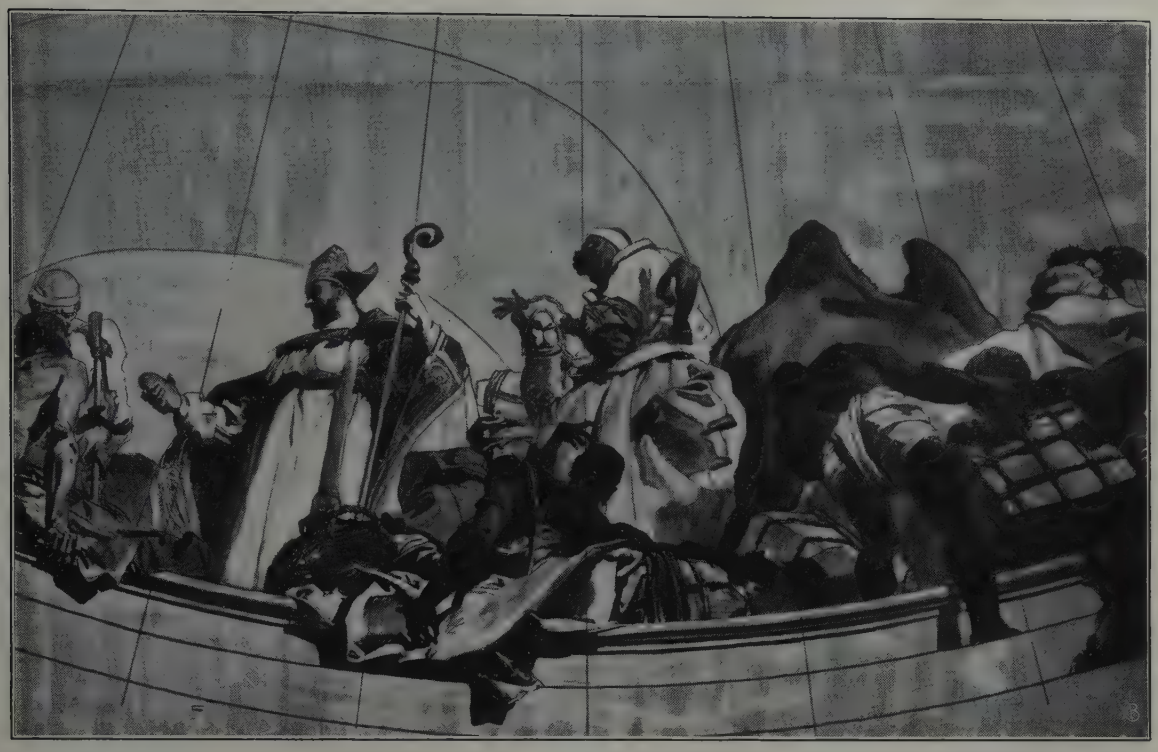
XAVER DIETRICH — KUPPELMALEREI (FRESKO)

Aus der Bischofsweihe des hl. Nikolaus. Vgl. Abb. S. 123

Augenblicke im Leben des Aeneas. Entzückende Grotesken füllen die Zwischenfelder. In einem Gewölbe von laubigen Ranken flattern Vögel, und herrliche nackte Gestalten ruhen auf weißen Stieren und werden von geflügelten Rossen getragen. Vier Jahrhunderte haben der wunderbaren Farbenfrische dieser Bilder nicht den leisesten Abbruch getan: Es ist, als hätte der Maler gestern den Pinsel weggelegt, mit dem er nicht nur dem Historiker, Geographen, Rhetoriker und Poeten Pius II., sondern auch sich selbst ein bleibendes Gedenkblatt schuf. Und kein zweiter Aeneas Sylvius, kein zweiter Pinturicchio schreiten über die Marmorstufen des Domes.

Auch der große Kanzelredner, der heilige Bernardino von Siena, gehört dem Mittelalter an. Sienas Wahrzeichen ist die als Amme des Remus gefeierte Wölfin, sie empfängt den vom Bahnhof Kommenden; auf dem Marktplatz findet er sie wieder. Denn durch Remus gegründet zu sein, rühmt sich die alte Stadt. Das Bild, das sich in den Blättern ihrer Geschichte vor uns aufrollt, ist ein Bild von Kampf und Zwietracht. Vom Hader der Parteien zerrissen, ringt Siena in jahrhundertelangen Kriegen mit Arezzo, mit Florenz, erstarkt darin und wird groß. Noch heute mahnen die Geschlechtertürme, von denen sich ein Teil erhalten hat, an jene Sturm- und Drangjahre; an die Fehden zwischen den Familien, die sich von Geschlecht zu Geschlecht unaufhaltsam fortpflanzten. Es waren Verteidigungstürme: Hagel von Steinen wurden aus ihren Lucken auf die herannahenden Feinde gefeuert. Siege verkündete von ihren Zinnen der fröhliche Wirbel der Trommel. Ausschau ins Land ward von hier aus gehalten.

Echt mittelalterlich düster ist es, feierlich streng innerhalb der alten Ringmauern. Eng und steil sind die Straßen, trutzig die hohen gotischen Paläste, ohne Zierat die Tore. Aber sie führen in eine köstliche Landschaft. Die finstere Zitadelle schaut in liebliche Täler, auf sanftgeschwungene Höhen. Von den Hügeln, auf denen die Kirchen thronen, schweift der entzückte Blick in ein Paradies. Siena liegt im Garten Eden. Auf dem Kranz der umgebenden Höhen, deren feiner bräunlicher Erdton so wundervoll zu dem Graugrün der Oliven, zu dem schimmernden Weiß der Blüten, zu den ernsten schlanken Zypressen stimmt, ruhen hinter stillen Mauern verträumte Klö-



XAVER DIETRICH — KUPPELMALEREI (KARTON)

Der hl. Nikolaus bei einer Hungersnot. *Vgl. Abb. S. 123*

XAVER DIETRICH — KUPPELBILD (KARTON)

Der hl. Nikolaus erfleht Rettung im Meeressturm. *Vgl. Abb. S. 123*

XAVER DIETRICH BISCHOF (STUDIE)

Mit Kreide gehöhte Kohlezeichnung. Vgl. Abb. S. 123 u. 126

ster, ragen Schlösser und Burgen, blitzen aus dem Reblaub freundlich helle Landhäuser. Die Landstraße leitet ihr weißes Band über die Hügel. Bunte Kirchlein mit feingegliederten Türmen werden sichtbar. Nach den schimmernden Villen, nach den umrankten Gehöften ziehen Gespanne prächtiger weißer Rinder. Und anderseits, wer diese umliegenden Höhen hinanklimmt, von welch herrlichem Anblick wird er gefesselt, wenn er sich der Stadt zuwendet! Fremdartig, wie ein Bild des Orients, wirkt über dem terrassenartigen Aufbau der farbigen Häuser mit flachen Dächern der schwarzweiße Marmorbau des Domes, der mächtige Glockenturm und die bläulich schimmernde gewaltige Kuppel; daneben über dem Marktplatz der schlanke Uhrturm, und weiter zurück die Ordenskirche der Franziskaner, nach rechts der machtvolle düstere Backsteinbau von San Domenico, und nahe bei dieser Kirche das Fort Barbera über den hübschen blühenden Anlagen der Lizza.

Reich wie ihre Außenseite ist das Innere der Kathedrale, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Wetteifer mit Florenz erbaut wurde. Die bedeutendsten Künstler jener Zeit haben sie ausgestattet. Niccolo Pisano schuf die herrliche Kanzel, die mit reichen Marmorreliefs geschmückt, auf acht schlanken Säulen ruht, von denen vier auf der Plattform, vier auf dem Rücken von Löwen fußen. Wundervoll ist das Chorgestühl, das Bronzetabernakel, sind die Leuchterengel, die Weihwasserbecken; der Fußboden besteht aus schönen Marmormosaiken.

Geplant war von den kunstsinnigen und ehrgeizigen Sienesen des vierzehnten Jahrhunderts eine Domerweiterung, ein Bauwerk, das den Ruhm Sienas über den aller italischen Städte erheben sollte. Es ward begonnen, aber nie vollendet. Der schwarze Tod, Unruhe und Geldmangel hinderten die Weiterführung. So steht heute dicht neben dem prächtigen, in reichster Ausführung prangenden, vollendeten Dome Sienas die Domruine: hohe Mauerwände mit tiefen Rissen, herrliche Pfeiler ohne Gewölbe, und durch die hohlen Fensterbogen lächelt der tuskische Himmel.

Unter den schönen Bauten, die den früheren Campo, die jetzige Piazza Vittorio Emanuele in seinem länglichen Rund einfassen, prägt sich vor allem der Palazzo Publico dem Auge ein. Dies imposante Stadthaus mit seiner Zinnenkrönung, den durch zwei schlanke Marmorsäulchen geteilten Fenstern in beiden Stockwerken, der schönen vorgebauten Kapelle mit Sodomas Fresken, ist Hüterin der bedeutsamsten Bilder des Trecento.

In seinen geräumigen Sälen finden wir unter anderem eines der frühesten Porträtbilder. Hoch zu Roß den Feldherrn Guido Riccio bei der Belagerung von Montemassi,

FR. XAVER DIETRICH

HULDIGUNG ELSÄSS. LANDLEUTE VOR DER MADONNA

von der Hand Simone Martinis, und die großen, leider nur schadhaft erhaltenen Fresken des Ambrogio Lorenzetti, die in symbolischer Weise das Lob der guten, die Nachteile der schlechten Regierung darstellen.

Eigenartig wirkt, dicht neben dem Stadthaus, der über 100 m hohe, viereckige, in seinen oberen Teilen reizvoll gegliederte Uhrturm, nach seinem ersten Hüter der »Mangia« genannt.

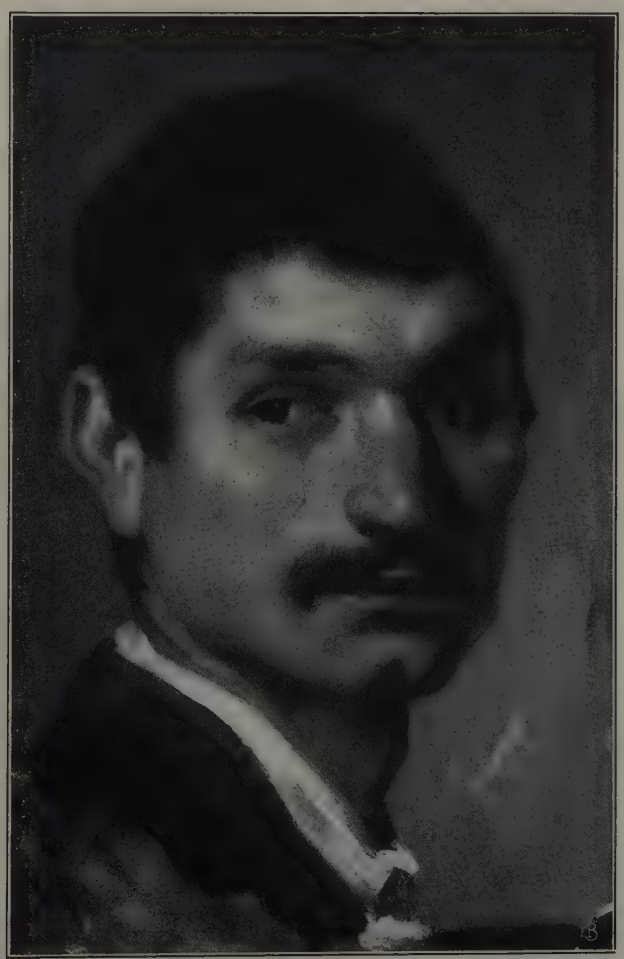
An die Loggia dei Lanzi in Florenz erinnern die Loggia dei Mercanti und die Loggia del Papa, auch dei Piccolomini genannt.

Die Universität Sienas, deren Gründung bereits im 13. Jahrhundert erfolgte, hatte in früher Zeit großen Zuspruch vom Ausland. Besonders junge deutsche Studenten scheinen sie besucht zu haben. Ihre Namen und ihre Wappen, darunter die sehr bekannten der Schenk von Stauffenberg, der Langenmantel, der Kreß von Kreßenstein, der Imhof und Geuder, treffen wir mit Todesjahr und Todesursache an den Marmorwänden der Cappella dei Tedeschi in der Kirche San Domenico eingemeißelt. Fast alle sind sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein Opfer der furchtbaren Pest geworden. Fern der Heimat ist ihnen der Aufenthalt im Lande ewig flackernder deutscher Sehnsucht zum Verhängnis, der Trank vom Born des Wissens zum Gift geworden.

Die Hauptausdehnung der Stadt ist nordsüdlich. Ihre Breite, ganz gering, von der im Westen abschließenden Porta Fontebranda nach Porta Ovile erfordert höchstens eine Wanderung von einer Viertelstunde. Den Norden begrenzt das Doppeltor der Porta Camollia, nach Süden öffnen sich die aus dem Jahre 1327 stammende Porta Romana als Abschluß der Via Romana, und die mit Fresken Sodomas geschmückte Porta Pispina.

Eine Wanderung um die Tore und über das Weichbild der Stadt hinaus, wenn man die Kunstschätze der Kirchen, des Stadthauses, der Academia delle arte und des Dommuseums studiert hat, erfrischt und macht froh. Oft zwingt das wellige Land zu weiten Ausbiegungen; oft drängt der Weg sich nach der blühenden Mauer hin. Das stille Kloster und die liebliche Kirche Osservanza mit dem Altarmeisterwerk des Lucca della Robbia und der ehrwürdigen Crypta ist ein ebenso köstliches Ziel wie der interessante Palazzo Turin mit Federighis Cappella del Diavolo; und ein Spaziergang von hier aus über die mit Wein und Oliven üppigen Höhen, zwischen bebauten Hecken und niederen Steinmauern vorbei, wo bunte Falter sich tummeln und Lazerten in der Sonne ruhen, wetteifert mit dem wunderbaren dolce far niente am grünen Hang, im Schatten der Zypressengänge, die so feierlich und verschwiegen zu den im Dornröschenschlafe befangenen Landhäusern hinanführen.

Wer verstünde, angesichts der hochinteressanten Stadt mit ihren bedeutenden Bauten und der Fülle alter Kunstwerke und ihrer in Farbe und Linie unvergleichlich lieblichen Umgebung, heute noch Stendhal, der in seinem geistreichen Buch »Rom, Neapel und Florenz« das wunderbare Siena mit fünf Zeilen abfertigt und sich auf der Fahrt zwischen den »kleinen vulkanischen Hügeln voller Reben und Ölbäume« langweilt?!



FRANZ XAVER DIETRICH STUDIENKOPF

Ölgemälde

XAVER DIETRICH

Bei einem Wettbewerb um die Ausmalung der umgebauten Spätbarockkirche zu Immenstadt im Frühjahr des Jahres 1910 warf ein günstiges Geschick die Siegespalme einem jungen Künstler, Xaver Dietrich, in den Schoß. Die großzügige Komposition, die glückliche Verteilung der Massen und das kühne Kolorit der Kuppelskizze, wie ein paar mit sicherer Faust hingeschriebene Kirchenväter-Medaillons ließen in dem Fertiger einen unserer wenigen mit den Forderungen der Barock-Deckenmalerei wirklich vertrauten Meister erwarten; um so erstaunlicher schien der Sieg für einen kaum gekannten, höchstens durch etliche Tafelbilder genannten Kunstjünger.

Fast schien es ein Wagnis, zumal angesichts der schwierigen örtlichen Verhältnisse, die Ausführung solch ungeprüfter Kraft anzuvertrauen. Das Vertrauen aber ward gerechtfertigt. Vollendet prangt seit diesem Sommer die Kuppel, der Prüfstein für die ganze malerische Dekoration der Kirche, ein prächtiges, stolzes Werk (Abb. S. 123).

Als Thema waren Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons, des hl. Nikolaus, gefordert. Schon in der Wahl dieser Episoden bewies der Künstler einen glücklichen Griff, insofern als er sich dabei von jenem Maestoso leiten ließ, in dem die dröhnende Wirkung der süddeutschen Barockmalereien zu gründen pflegt: prunkende Aufzüge im Sinne der ecclesia triumphans und Massenentfaltungen, kühn erschaute Architekturen, dazu das Furioso entfesselter Naturgewalten, die in hochdramatischen Episoden und seelisch tief erregten Momenten ihren Widerhall finden, kurzum das ganze mächtige Aufgebot jener von glühender Begeisterung erfüllten Kunst des Barock.

Dem eintretenden Beschauer fällt in der Kuppel als erste Szene die Weihe des hl. Mönches Nicolaus vom Kloster Sion zum Bischof von Myra in die Augen; eine feierliche Komposition, erfüllt von der Größe des Momentes, und vor allem stimmungsvoll in dem fein abgewogenen Gegensatz der demütigen Gestalt des Heiligen gegenüber der Prachtentfaltung des Wahlkapitels der Bischöfe und ihrer Assistenz. Durch den mächtigen Aufbau der Komposition brausen feierliche Akkorde einer gleich kühnen Farbenharmonie, aus der als Dominanten ein leuchtendes Violett in dem Teppich und dem Pluviale des einen Bischofs und ein sattes Weinrot eines zweiten Bischofsornates hervorbrechen. Die zweite Szene, die uns den Heiligen zeigt, wie er mit großer zwingender Gebärde des Meeres Wogen bannt, um die Schiffer zum rettenden Gestade zu führen, bestimmt in ihrer farbigen Erscheinung ein warmes Ziegelrot. Kühn schiebt sich der ragende Kiel des Schiffes mit den Prachtgestalten der ringenden Schiffer in die Komposition, die ein famoses Strandstilleben mit Fischergeräten glücklich rundet. Mehr noch als in dieser Gruppe zeigt sich Dietrich

XAVER DIETRICH STUDIE ZUR MADONNA

Vgl. das Einschaltblatt nach S. 128

in den beiden nächsten Szenen den alten Meistern kongenial. Mit der Rettung dreier unschuldig Verurteilter führt er uns in eine himmelstürmende Rotunde, an deren vorderstem Rande der eine Büßer knieend des Todesstreiches harrt. Unwillkürlich und nicht zu ungunsten des Künstlers wird in uns die Erinnerung an Matthäus Günthers bestes Fresko, Judith, in Kloster Wilten wach.

Ein besonders reiches Bild, als Gegenstück zur Bischofsweihe, entrollt der Künstler endlich in der Szene, da der Heilige gelegentlich einer Hungersnot auf wunderbare Weise Brot beischafft. Weithin am unteren Rande des Bildfeldes breitet sich die Schar der Schmachtenden und Erlegenen. Auf das Gebot des Heiligen eilt eine Karawane reich mit Lebensmitteln beladen herbei, eine Kamelgruppe verkörpert ähnlich wie in Tiepolos Labbiafresken oder Asams Deckenbild in St. Maria zum Sieg in Ingolstadt des Orients Fruchtbarkeit. Wie in der Bischofsweihe dominieren ein sattes Violett und ein leuchtendes Weinrot; eine in saftiges Blau gehüllte Rückenfigur, die einen zusammenbrechenden Neger stützt, klingt aus der Farbenharmonie heraus wie ein freier Diskant. Das ist eine koloristische Kühnheit, ein Wagnis, aber es ist geglückt. Damit komme ich zu Dietrichs farbigem Empfinden, das ich eigentlich mit dem letzten Satze schon gekennzeichnet habe. Wieviel der junge Künstler auch in der allgemeinen Anlage, Auffassung und Kompositon mit unsern alten Barock- und Rokokomalern gemein haben mag, in seinem Kolorit verfolgt er seine eigensten Wege. Nicht nur, daß er viel kräftiger in die Farbe geht, seine Palette arbeitet außerdem mit ungewohnten, jener Zeit völlig fremden Tönen und Effekten voll Wucht und Rasse, die die zeichnerisch kompositionellen Absichten zur eigentlichen Monumentalität steigern und den Eindruck jubelnder Feierlichkeit und lodernder Begeisterung auslösen. Wohlweislich haftet Dietrich mit diesen wuchtigen Farbenakkorden an der Erdenschwere, d. h. an den auf dem unteren Rand der Kuppel sich abspielenden irdischen Geschehnissen. In das Aethermeer der Kuppel überführend werden die Töne zarter und duftiger, um schließlich mit einer fast nur hingehauchten Engelglorie in einem säuselnden Pianissimo zu verklingen. Im allgemeinen folgt Dietrich dabei ja einem erprobten Usus, den er jedoch in seiner Wirkung durch die Kontraste wesentlich steigert. So nur konnte es glücken, die relativ flache Kuppel von kaum zwei Meter Höhe zu diesen himmlischen Weiten zu höhen und zu runden.

XAVER DIETRICH KINDERSTUDIEN

Das Wesen der Deckenmalerei ist ein überwiegend dekoratives. Wie ernst es dabei aber Dietrich trotzdem mit dem Detail nimmt, mag die kleine Auswahl der grundlegenden Kartonzeichnungen, Ideenskizzen und vor allem der frisch hingesetzten Naturstudien beleuchten. Der Blick, den wir hier in die stille Werkstatt der Vorbereitung werfen können, gibt Zeugnis von der Gewissenhaftigkeit und dem Wahrheitsdrang einer nach dem Besten ringenden Künstlerseele, die in steter Selbstkritik nicht rastet, bis das im Geiste Erschaute die geeignetste Form, den sprechendsten Ausdruck gefunden hat. Jede Gestalt, jeden Charakter, jeden Typus konstruiert sich der Künstler aus den Naturstudien heraus. Die zeichnende Hand kennt keine Klippen, das schwierigste sotto in su wird — so wenigstens hat es den Anschein — spielend überwunden. Ruhiger Erwartung

XAVER DIETRICH BISCHOF

Studie zu dem Immenstädter Kuppelbild. Vgl. Abb. S. 123

voll kann man der Vollendung der übrigen Deckenbilder entgegenharren. In ihrem neuen Schmuck wird die Immenstadter Kirche glücklich bestehen neben den besten unserer herrlichen Barock- und Rokokokirchen.

Xaver Dietrich zählt erst 29 Jahre. Er wurde 1882 zu Bernhardsweiler im Elsaß als Sohn eines braven Landmannes geboren und war ebenfalls bestimmt, die Scholle seiner Väter zu bebauen. Daß er der Landwirtschaft entrissen wurde, verdanken er und wir dem ahnenden klaren Blick seines Lehrers J. Bucher, der in der Veranlagung und den zeichnerischen Versuchen des kaum Vierzehnjährigen erkannte, daß hier ein seltenes Talent, das im Alltag unterzugehen drohte, weckender Pflege und ermunternder Zucht bedürfe. Mit zäher Ausdauer, im festen Vertrauen auf seines Schützlings höhere Bestimmung setzte der wackere Mann zwei volle Jahre hindurch alle Hebel in Bewegung, bis er ihn endlich an der Straßburger Kunstgewerbeschule bei Prof. C. Jordan, einem Defregger-Schüler, in guten Händen wußte. Diesem Lehrer vor allem verdankt Dietrich seine zeichnerische Sicherheit im Figürlichen, die ihm 1901 die Aufnahme in die Münchener Akademie ermöglichte. Hier arbeitete er vornehmlich unter M. Feuerstein und unter W. von Diez und R. von Seitz. Es hat jedoch den Anschein, daß das bleibend Charakteristische seiner Kunst ihm mehr aus dem Studium der alten Meister erwuchs, zu dem ihm 1904 ein Elsässer Reisestipendium nach Oberitalien und 1907 das Graf Schack-Stipendium der Münchener Akademie nach Italien und Spanien die heiß ersehnte Möglichkeit boten. Dort erschloß sich ihm erst voll und ganz der Blick für kompositionelle Größe und Wucht der Farbe, zumal angesichts der Meisterwerke Diego Velasquez' im Prado zu Madrid. Schon in seinem prächtigen Frühwerk der Madonna von 1909 im Privatbesitz von J. Lang in S. Leonhard i. E. verspüren wir diesen zwingenden Bann (Abb. nach S. 128). Von unschätzbarem Werte für seine weitere Entwicklung aber wurde dem jungen Künstler der Umstand, daß ihn der Altmeister der bayerischen Deckenmalerei, Prof. Waldemar Kolmsperger, zu seinen letzten großen Werken als Mitarbeiter heranzog. In ihm fand Dietrich neben dem feinsinnigen Künstler vor allem den Flächen und Perspektive beherrschenden Praktiker, in dem fast wie eine Tradition die Kunst unserer süddeutschen Barock- und Rokokomaler, jener Poeten des Himmels und der Erde, zur nochmaligen Blüte sich entfaltete. Und aus dieser Mitarbeiterschaft heraus fühlte der junge Künstler endlich, auf welchem Gebiete die Kraft und die Zukunft seiner Kunst lagen. Der glückliche Sieg in dem Wettwerb um die Ausmalung der Immenstadter Pfarrkirche hat es bestätigt und seine jüngsten glänzenden Konkurrenzerfolge, die ihm die Ausführung des Hochaltarblatts für Neustift bei Freising und den

XAVER DIETRICH MÖNCHE

Studie zu dem Immenstädter Kuppelbild. Vgl. Abb. S. 123

ersten Preis für das Deckengemälde der neuen Kirche von Milbertshofen eintrugen, zeigen, daß diese jugendliche Kraft aus dem vollen Borne einer eminenten Veranlagung, einer ernsten Schulung und weiser Selbstzucht schöpft. Möge die Zukunft erfüllen, was die Gegenwart verspricht, eine stattliche Reihe gleich reifer Früchte von diesem saftstrotzenden Baum!

Dr. Ph. M. Halm

DAS CHRISTUSHAUPT

Von M. HERBERT

Bischof Franz Maria hatte schon längst feierlich Besitz ergriffen von seiner berühmten, uralten Kathedrale. Unter Glockenläuten und Orgelbrausen, unter dem Jubel des Volkes und den rauschenden Klängen des Te Deum war er an einem von Sonnen und Kerzen strahlenden Tag in goldenen Gewändern eingezogen in die mächtigen Schiffe und seg-

XAVER DIETRICH SCHMACHTENDER

Studie zu dem Immenstädter Kuppelgemälde. Vgl. Abb. S. 123

nend emporgeschritten zum funkelnden Hochaltar. Über die fürstlich angetanen Domherren, die Prälaten und die Schar der jüngeren Priester, hatte er hinabgeblickt auf die Gläubigen, die sich in dichten Scharen an das Presbyterium heran drängten, und sein Herz war weit und groß geworden bei dem Gedanken an all die Macht zum Guten und Hohen, die nun in seine priesterlichen Hände gegeben war. Demütig unter dem Gefühl einer gewaltigen Verantwortung hatte er Gott um die Gnade gebeten, so vielen vieles geben zu können, solchen weiten Kreisen voll gerecht zu werden. Er hatte empfunden, daß man ihn gleichsam auf eine weithin sichtbare Säule gestellt hatte und von ihm erwartete, daß er leuchte und erleuchte wie eine große Flamme. Seitdem aber waren einige Wochen ins Land gegangen, und so frühe schon war Bischof Franz Maria auf die bittere Hefe in dem neuen, goldenen Kelch gekommen. Er hatte unter dem Klerus aufräumen müssen, denn sein Vorgänger war ein müder Greis gewesen, der den Dingen seinen Lauf ließ. Er hatte die Zügel vielleicht anfangs zu straff in die Hand genommen, denn schon erwuchsen ihm Feinde, schon gab es Schmähartikel in den Zeitungen, schon flaute der Jubel des Volkes ab, wenn er sich zeigte. Und doch wußte er vor seinem Gewissen, daß er nicht anders hatte handeln können, als er gehandelt hatte. Soviel Arbeit hatte er vorgefunden, daß sie ihn fast erdrückte, soviel Not, daß seine Kassen fast leer, soviel Mißbrauch, daß seine Güte fast erschöpft war. Die Bischofsmitra hatte schon einen glühenden Streifen der Sorge und des Kummers auf seine Stirn gedrückt. Über alldem war er noch nicht dazu gelangt, eine nähere und intimere Bekanntschaft mit seiner Kathedrale zu machen. Nur während er das Hochamt sang, hatte sie strahlend und menschenerfüllt dagelegen und eine wundersam reine, stolze und edle Frühgotik vor ihm ausgebreitet. Heute aber, im schon sinkenden Licht des Herbsttages, war er hereingekommen auf dem Gang durch den Kapitelsaal, durch die eigens für den Bischof gebaute Pforte, um ganz allein und ungestört das große Gotteshaus kennen zu lernen, dessen Hoherpriester er war. Die Kathedrale war menschenleer; kein einziger Beter in den Bänken, man hörte nichts als das Gurren der Domtauben draußen auf den Gurten, Schrägen und Fialen. Der Bischof schritt mit auf dem Rücken gefalteten Händen durch die Kapellen und Schiffe, ein stattlicher Mann, dessen Haar auch schon silberweiß glänzte. Das violette Käppchen kleidete ihn, das aszetische, blasse Gesicht gab ihm das Aussehen eines Gelehrten und Heiligen. Er maß mit Kenneraugen die edeln Verhältnisse der Kirche, freute sich an dem kühnen Säulenbau, dem strebenden Gewölbe, dem feinen

Detail gotischen Spitzenwerkes in Stein. Er begrüßte die mächtigen Apostel, Kirchenväter und Heiligen, die unter Baldachinen auf Konsolen, an Pfeilern und Mauern standen. Viele von ihnen waren auserlesene Kunstwerke. Er betrachtete den urwüchsigen Sankt Christophorus im Seitenschiff mit Wohlgefallen, und das tiefglutige Licht der alten Glasfenster beruhigte ihn und tat ihm wohl. Er fand die Kathedrale wunderbar gut gehalten. Da sie sehr gering dotiert war, mußte er sich gestehen, daß sein greiser Vorgänger in dieser Hinsicht Wunder gewirkt hatte. Die Steine alle sauber und ohne die geringste Reparaturbedürftigkeit. Die Gemälde leuchtend wie eben eingesetzt, die sparsamen Vergoldungen offenbar kürzlich erneuert. Rings an den Wänden standen die steinernen Bilder seiner Vorgänger im Amt mit Mitra und Stab. Manche gebietende, mittelalterliche Erscheinung war darunter, mancher milde Mann, an dessen Knie sich Waisen oder Arme und Kranke drückten. Bischof Franz Maria schritt die lange Reihe der Totenmale ab, las verschollene Namen und betete leise ein Ave für die Abgeschiedenen. Er dachte im stillen, wie sehr er wünsche, daß auch auf seinem Grabstein einmal mit Recht stände, er sei ein Schützer der Verfolgten und ein Vater der Unglücklichen gewesen. Kein Lob schien ihm begehrenswerter als dieses.

Da nun Bischof Franz Maria so in den ältesten Teil der Kathedrale hineinkam, wo die Grabmäler zerstoßen und die Plastiken noch aus ringenden Zeiten stammten, da fiel sein Auge auf eine kleine Pietà, die halb im Dunkel auf einer hohen Säule stand. Obwohl das Werk weit von dem Herrn entfernt war, bemerkte er doch, daß es von hohem Alter und großer Schönheit sei, es war von einer ergreifenden Einfachheit und Fromm-

XAVER DIETRICH VERSCHMACHTENDER

Studie zu dem Immenstädter Kuppelgemälde. Vgl. Abb. S. 123

XAVER DIETRICH PROPHET

Vorstudie zu einem Fresko für die kath. Stadtpfarrkirche in Immenstadt.

heit. Ein schmerzgebeugtes, liebevolles Madönnchen mit einem schmalen Gesicht und langen Locken, das sich in bitterer Trauer über den toten Sohn auf ihren Knien beugte. Mit Mißbilligung bemerkte Bischof Franz Maria, daß dem Heiland der Kopf fehlte. Vielleicht war er ihm in den Schwedentagen abgeschlagen worden, vielleicht stammte das Bild aus der Zeit, ehe die Kirche zum letzten Male vom Feuer eingeäschert wurde. Sicherlich war diese herrliche und wertvolle Gruppe traurig verstümmelt und da sie so selten gesehen hier in der Verlassenheit stand, hatte wohl niemand den Gedanken gefaßt, sie herstellen zu lassen. Bischof Franz Maria fand es pietätlos und unverzeihlich. Es war das einzige Werk im Dom, das der Reparatur bedurfte und er beschloß, sofort die Sache in Angriff zu nehmen. Es sollte seine erste Anordnung in Sachen des Domes sein, einem berühmten Bildhauer die Ergänzung des Christushauptes aufzutragen. Ganz eifrig

XAVER DIETRICH ST. AMBROSIUS

Vorstudie in Kohle. Vgl. Abb. S. 122 oben

schritt er an dem schüsseltragenden Petrus vorbei. Er kniete noch eine Weile vor dem Sakramentsaltar und begab sich dann in sein Palais zurück. Schon am nächsten Morgen ließ er sich den ersten Bildhauer der Stadt holen. Das war ein älterer Mann, wortkarg, nicht sehr angenehm, von knapper Höflichkeit. »Herr Werner,« sagte Bischof Franz Maria, »kennen Sie die kleine Pietà im äußersten Westschiff der Kathedrale, die mit dem Christuskörper ohne Haupt?«

»Soll ich wohl kennen, bischöfliche Gnaden, ist vielleicht das größte Kunstwerk des Domes. Wünsche, ich hätte so etwas gemacht. Wäre unsterblich.«

»So — so,« sagte der Bischof erfreut, »da habe ich doch recht gesehen. Ich konnte mich kaum von dem Anblick des Werkes trennen. Ich begreife aber nicht, daß man sie in solchem Zustande läßt, das Fehlen des Hauptes stört den Eindruck. Welch ein herrliches Haupt es wohl gewesen sein muß, das

XAVER DIETRICH DORFSTRASSE

Zeichnung

der große, unbekannte Meister seinem Christus gab!«

»Wird wohl weit schöner gewesen sein, als wir uns denken können«, sagte der Bildhauer trocken.

»Ich stellte es mir die ganze vergangene Nacht hindurch vor«, fuhr Bischof Franz Maria fort, »ich sah es, das Haupt eines göttlichen Toten, der doch nicht tot ist. Der alle Ergebung, alle Milde, allen Triumph des Erlösungswerkes noch in den Zügen trägt und dabei doch der menschlichen Mutter ähnelt, aber vergeistigt, vergöttlicht.«

»So mag es wohl gewesen sein«, gab der Bildhauer ruhig zu.

»So soll es wieder werden,« rief Bischof Franz Maria begeistert, »ich will dieses hohe Kunstwerk zu seiner alten Schönheit zurückführen, und Sie, Herr Werner, unser erster Meister, werden diese ehrenvolle Aufgabe zu meiner Befriedigung und zur Erbauung der Gläubigen ausführen.«

»Bischöfliche Gnaden, eher ließe ich mir die Hand abhacken, ehe ich in das Werk dieses großen, toten Bildhauers hineinpfuschte. In seiner Seele erstand die weinende Mutter und ihr göttlicher Sohn. Das Antlitz Christi ging verloren. Niemand kann es wieder schaffen — niemand. Ich muß den Auftrag ablehnen.«

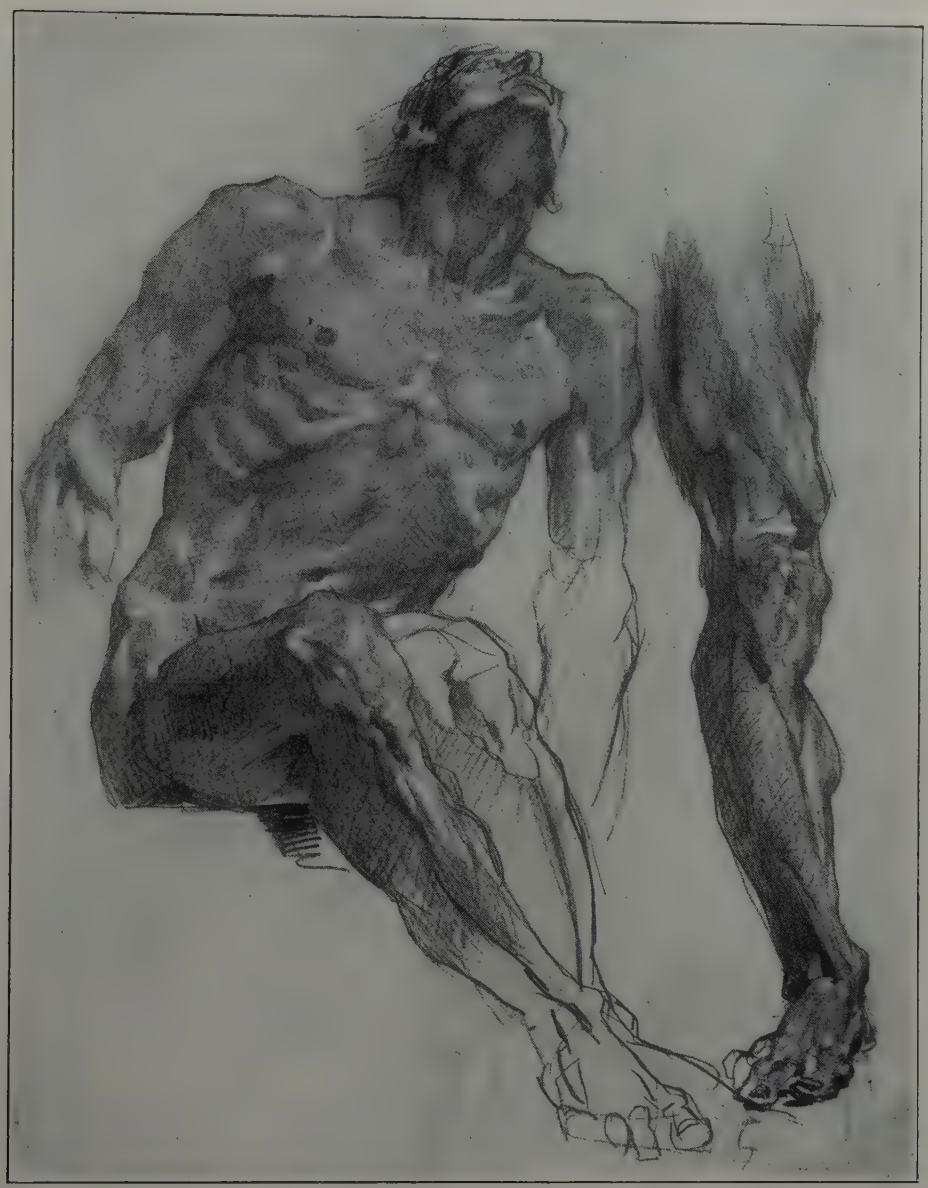
Bischof Franz Maria war in den wenigen Wochen seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl schon so sehr großer Herr geworden, daß der Widerspruch ihn reizte und verstimmte. Er hörte nicht auf die Begründung des Künstlers, er hörte nur das starre, unbotmäßige Nein seiner knappen Rede, und er ärgerte sich daran. Kurz und ungnädig entließ er den Mann, der schweigend ging. Dann befahl der Bischof, einen anderen, einen jungen, unternehmungslustigen Künstler herauf zu beordern, denn er war auf alle Fälle entschlossen, die Pietà würdig herstellen zu lassen. Der junge Mann fiel vor dem Bischof auf die Knie, er erwartete seine Befehle. Nein, er hatte die Pietà nie beachtet, sie war ihm nicht auf gefallen, aber es würde ihm ein Leichtes sein, den Kopf herzustellen und ihm ein so altes Aussehen zu geben, daß niemand die Ergänzung merken sollte. Er hatte schon öfters dergleichen Reparaturen gemacht, er würde sich sofort in Stil und Art des alten Meisters finden, bischöfliche Gnaden würden mit ihm zufrieden sein.

Bischof Franz Maria hörte mit gesenktem Haupte zu, wie der junge Mann so redete, glatt, gefällig, freundlich, und er gab ihm den Auftrag, die Pietà wieder herzustellen. »Haben Sie auch wirklich den Mut und das Selbstvertrauen, eine so schwere Aufgabe zu unternehmen?«

»Aber selbstverständlich, bischöfliche Gnaden, es wird für mich die größte Kleinigkeit auf der Welt sein.«

Die größte Kleinigkeit auf der Welt! Plötzlich wurde der Bischof ernst und sein Auge wanderte über den jungen Bildhauer hinaus, als sähe er ihn nicht mehr. Er schwieg einen Augenblick nachdenklich und dann sagte er: »Ich kann Ihnen leider den Auftrag doch nicht geben, Sie können mir lieber das bischöfliche Wappen über die Einfahrt meißeln.«

Der junge Mann war auch das zufrieden. Er machte alles gleich gern, es war ihm im Grunde nur um den Verdienst zu tun. Bischof Franz Maria aber ließ den Kopf des Heilandes der Pietà so wenig ergänzen wie sein Vorgänger. Er hatte in der Tiefe seines Herzens erkannt, daß es eine Unmöglichkeit wäre, es zu tun, eine ehrfurchtslose, fast rohe Handlung. Aber er hoffte im stillen, daß der ernste Bildhauer, der ihm eine große Lektion gab, dermaleinst sein Grabmal meißeln würde, das ihn als Vater der Armen und Tröster der Betrübten darstellen sollte.



XAVER DIETRICH AKTSTUDIE

Zeichnung

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN

Nachdem vor einigen Jahren die Münchener in Wien ihr Gastspiel gegeben, haben wir in diesem Jahre nun Gelegenheit, die Wiener Secession in ziemlich geschlossenen Reihen kennen zu lernen. Die Malerei und Graphik überwiegt, wie dies auf sämtlichen Ausstellungen sich immer mehr bemerkbar macht, bei weitem, so daß wir uns von der Plastik gar kein Bild machen können, um so besser denn von der Malerei, die einen erfrischenden Eindruck hervorruft und auch wesentlich verschieden ist von der bodenständigen Münchener Kunst. Es liegt dies hauptsächlich daran, genau heute so wie im Mittelalter, daß einzelne Lokalschulen, einzelne Meister die Richtung angeben und eine größere oder kleinere Gefolgschaft von jüngeren Leuten, bewußt oder unbewußt heranziehen. In ganz auffälliger Weise entdeckt man dann auch inmitten der Wiener Malerei eine Strömung, deren Quelle von München aus hingeleitet wurde und sich mit der Richtung Ludwig Herterichs deckt. Ob hier ein Verhältnis einzelner Schüler zum Meister vorliegt, vermag ich nicht zu entscheiden, es dürfte aber wahrscheinlich sein. Merkwürdig ist dann ferner, daß einigen Künstlern Werke älterer Meister, wie sie sich im Wiener kunsthistorischen Museum befinden, Anregungen zum Schaffen gegeben, ja gewissermaßen umgewertet wurden, wie dies bei Oswald Roux deutlich bemerkbar ist, der die köstlichen »Brueghels« der dortigen Sammlung glücklich in einigen seiner Gemälde zu verwerten wußte. Daß die ins transzenden-

tale Gebiet hinübergeleitete Malerei eines Klimt in Nachempfindung Blüten treibt, ist ebenso bemerkbar wie die Übertragung der dekorativen Werke des Schweizers Hodler in Bildform, deren künstlerische und materielle Bewertung ins Ungemessene gestiegen ist. In dem größeren Madonnenbilde und dem etwas kleineren von Vlastimil Hofmann ist dies deutlich erkennbar, doch immerhin versucht der Künstler auch Eigenes, Selbstempfundenes mit Übernommenem zu vereinigen. Eine Mischung von beiden Meistern erkennt man in dem seltsamen dekorativen dreiteiligen Wandbild von Franz Wacik »Die Königskinder,« das keinen bestimmten Gedanken zum Ausdruck bringt und als merkwürdige, allerdings durchaus nicht unkünstlerische Dekoration gewertet werden muß. Die Eigenart der slawischen Rasse spielt hier mit eine große Rolle, und Verschmelzungen mit anderen Elementen liegen in der Natur der Sache begründet. Besonders auffällig zeigen sich solche Erscheinungen in den Kolossalgemälden Rud. Jettmars, der jene Dinge wieder aufleben läßt, die wir in den achtziger und neunziger Jahren auf den großen Ausstellungen so reichlich sehen konnten. Wenn auch diese Werke trotzdem noch anziehen, so liegt dies daran, daß der Künstler sein Thema, welches zwei Arbeiten des Herkules behandelt (Herkules erlegt die lernäische Schlange und Kampf mit den Stymphaliden) in eigenartiger Weise gelöst hat und zugleich versuchte, Stimmung zu erzielen. Auf starke dekorative Wirkung gehen die Gemälde von Friedrich König aus, seine fries- oder bandartige Behandlung eines Maskentanzes dürfte, an entsprechender Stelle untergebracht, seine dekorative Wirkung in Form und Farbe nicht versagen. In derselben Art hat auch Maximilian Liebenwein sowohl seine Anbetung der heiligen Drei Könige geschaffen, als auch das zartsinnige Bildchen »Marias Gang übers Gebirge«, wie dann besonders auch den interessanten Zyklus von 15 Bildern, welcher der Legende des hl. Georg entnommen ist. Fernere Anklänge an die Romantik Schwinds sind unverkennbar, jedoch hindern diese Reminiszenzen nicht, die allerdings stark reichgegliederte Komposition, für trefflich zu halten. Unter den farbenkräftigen Werken Hans Tichys haben für uns besonders »Orpheus und Eurydike« tief dunkelblau gehalten, Interresse, ebenso ein religiöses Motiv »Madonna mit den Engeln«. Etwas derb und rustikal ist die hl. Maria aufgefaßt, sie hat wenig von dem, was wir uns unter dem Bilde einer Gottesmutter vorstellen, immerhin ist ein ehrliches Streben, dem Naturmodell eine höhere Weihe zu geben, zum Ausdruck gekommen, dies Streben wird aber nicht erhöht durch die absichtliche Vergeisterung der Engel, die in ihrem grünlich weißlichen Kolorit als Schemen erscheinen und zu ihrer Königin kaum im Einklang zu bringen sind. Trotzdem vermag das Werk in seiner Gesamtwirkung einen nicht alltäglichen Eindruck hervorzurufen. Das Porträtfach ist spärlich vertreten, aber was vorhanden, übersteigt das Mittelmaß bei weitem. Erwähnen wir das in grauschwarzen Tönen gehaltene Bildnis des Schriftstellers Karl Kuzmany von Rud. Lacher, die Porträts von Otto Friedrich, namentlich dasjenige unter Nr. 32, ferner von Grom-Rottmayer, welcher der Münchener Schule nahe steht, ja sogar in dem Bilde »Kraft und List« sich stark an einen bekannten Meister der Akademie angelehnt hat; Ludwig Wiedens weibliche Porträts und desgleichen F. M. Zerlacher. Den größten Raum nimmt wieder die Landschaft ein, die in flotter, frischer Malerei gegeben ist. Wir haben uns daran gewöhnen müssen, im Gegensatz zu der Kunst vergangener Jahrhunderte, den größten Reiz auf diesem Gebiete mehr in der Andeutung als in der Ausführung zu suchen. Unsere rastlose Zeit will kein tiefes Versenken, alles soll rasch verstanden, rasch genossen, rasch gesehen werden und zwar oft so, daß sich der Beschauer das Skizzenhafte nach eigenem Gutdünken zurechtlegen kann. Daß solche Dinge auf viele Menchen einen größeren Reiz ausüben, als fertige reife Werke, ist wohl einleuchtend, aber im Grunde widerstrebt jene allzustarke Vernachlässigung der Ausführung dem Wesen der Kunst. Wir müssen uns aber mit diesen Erscheinungen abfinden, bis eine Zeit der Reaktion einsetzt, die wieder die »Mode« in andere Bahnen lenkt. Den schönsten Mittelweg schlägt hier wohl Josef Stoizner ein, mit dem Straßenmotiv in Dürnbach, das zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem landschaftlichen Gebiete zu zählen ist. Kernig und vollsaftig ist die Technik bei Wahrung der Form, auch die vortreffliche Farbengebung und Stimmung. Diesem schließen sich die Gemälde von Rich. Karlfinger an. Sein nach jeder Hinsicht bestes Werk ist der Blick auf das reizende Gebirgsstädtchen Toblach mit den verschneiten Gründen. Hieran schließen sich Franz Hohenberger, Stanislaus Kamocki, Ferdinand Kruis, der noch mit dem guten Bilde »Sarntaler Bauern« vertreten ist, Anton Nowak, die trefflichen Architekturmaler Ludwig Rösch und Johann Talaga. Das Reich der duftigen Kinder Floras wird in Wien anscheinend mehr kultiviert als von der Münchener Secession. So bringt Karl Thiemann hier einige famose Proben seines Könnens, desgleichen imponiert Wladislaus Slevinski mit dem Asternstück; Schmoll von Eisenwerth mit einer Blumen tragenden Dame in heller Sonnen

XAVER DIETRICH

PARKEINGANG

Zeichnung

beleuchtung; Alois Hänisch mit Feuerlilien usw. — Eine Überraschung seltenster Art bedeuten die wundervollen Radierungen Leopold Schmutzers, welche den geräumigen Bildhauersaal fast ganz einnehmen. Wir sehen u. a. Formate, die bisher selten in dieser Größe angewandt wurden und staunen dann nicht minder über das ungeheuere technische Können dieses Meisters, der jedes noch so schwierige Thema mit fabelhafter Leichtigkeit und Sicherheit behandelt. Es ist unmöglich, aus den fast hundert Blättern eine Auswahl zu treffen, da ja alle Drucke einen gleich hohen Rang einnehmen; weisen wir vielleicht nur auf das eminent studierte und sorgfältig modellierte und gezeichnete Joachimquartett hin und die große Darstellung: »Professor Chrobak im Hörsaal«. Man muß diese Kunstwerke sehen, denn eine Beschreibung würde doch keine Vorstellung von dem Schaffen dieses Künstlers geben können. Die anderen Schwarz-Weiß-Arbeiten treten erheblich gegen Schmutzer zurück. Von den vier Vertretern der Plastik verdient vielleicht eine erhöhte Aufmerksamkeit Alfr. Hofmann durch die anziehende »Turandot« in Lindenholz und das zarte weibliche Marmorfigürchen »Blüte«. — Über die Werke Hubert v. Heydens, des allzufrüh verstorbenen Münchener Meisters, brauchen wir kaum noch weiteres Lob auszusprechen, da dessen Tierbilder und Landschaften usw. bereits in früheren Aufsätzen dieser Zeitschrift eingehend besprochen wurden. Franz Wolter

FRANZ XAVER DIETRICH STUDIENKOPF

Ölgemälde

EDELMETALLARBEITEN

Die Prinzipien, welche vor allem in der heutigen Architektur und im Kunstgewerbe herrschend sind: Zweckmäßigkeit und tadellose Arbeit bei einfacher und dem Zweck entsprechender, aber vornehmer Erscheinung, kommen immer mehr auch in der Werkstatt des Gold- und Silberschmieds zur Geltung. Sie befreien uns glücklich von dem Geschmack jener Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts, die man die Zeit des Rückblicks nennt, des Rückblicks vor allem in die Stilperioden der Gotik und noch mehr der Renaissance, mit deren Vorbildern im Auge man sich nicht genug tun konnte in der Überladung mit prunkvollstem Dekor, mochte dadurch auch die praktische Verwertung der so bedachten Gegenstände fast unmöglich gemacht werden, mochte er mit ihrem Zwecke kaum Beziehungen haben oder die Art der Verarbeitung zum Charakter des verwendeten Metalls in keiner Weise passen.

Demgegenüber bevorzugen wir jetzt die »sachliche Schönheit«. Im Vordergrunde stehen Zweckmäßigkeit und folgerichtiger Aufbau. Daher die Bezeichnung »Konstruktiver Stil«. Das verlangt eine klare, eben dem Zweck entsprechende Form, welche die Bestimmung deutlich vor Augen treten läßt, und das im einzelnen Falle am besten geeignete Material, woraus selbstverständlich die Notwendigkeit der diesem eigenst zukommenden Verarbeitung, die »Materialgerechtigkeit« folgt. Die Dekoration aber ist auch nichts anderes als Dekoration, nicht mehr ein Überwuchern und Begraben des eigentlichen zweckmäßigen Kerns unter einer Flut von Ornamenten und allerlei plastischem Krimskrams. Also nur ein Herausheben, Betonen der ästhetischen Seite ohne Beeinträchtigung der gleichfalls Wohlgefallen weckenden Lösung der praktischen Aufgabe.

Diesen Anforderungen entsprechen vorzüglich die Arbeiten von Karl Johann Bauer, von denen wir verschiedene in Abbildung bringen. Praktische Formen verbinden sich mit, im Vergleich zu früheren Gepflogenheiten, bescheiden sich einfügender, aber geschmackvoller, vornehmer Dekoration. Wie

KARL JOHANN BAUER (MÜNCHEN) DOSEN UND PETSCHAFT

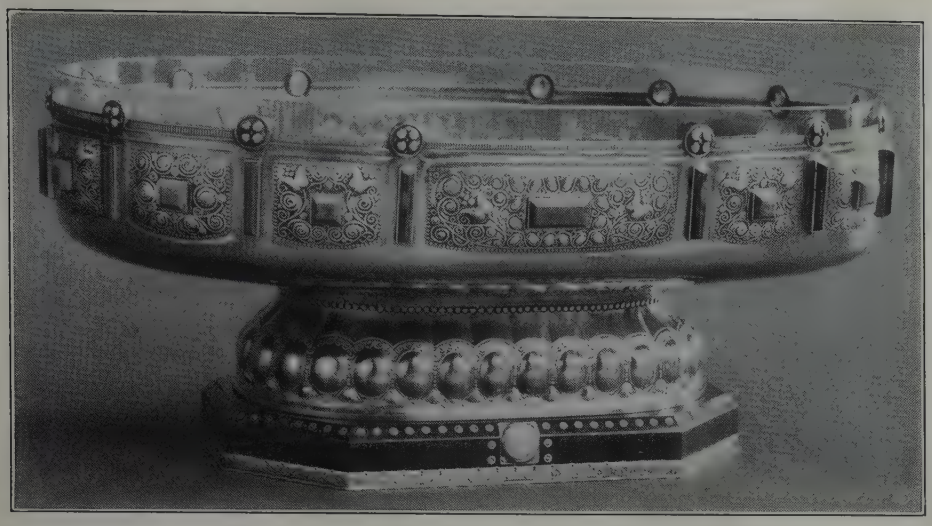
Text unten

gut ist die Eigenschaft des Silbers, seine Weichheit und Dehnbarkeit, darum leichte, aber auch gefährliche, weil zu »Kunststücken« verführende Behandlungsmöglichkeit verstanden und verwertet! Alle möglichen Arten der Silberbearbeitung kommen, mit guter Berechnung angewendet, zur Geltung: Treiben, Buckeln, Hämmern, Überarbeitung mit Stichel, feiner und grober Punze; bald ist das Silber glatt, bald glänzend oder matt, die erhaben getriebenen Ornamente durch braune Oxydierung der Vertiefungen noch besonders gehoben. Die Ornamente entsprechen dem Geschmack der Zeit, halten sich frei von jeder aufdringlichen Anknüpfung an frühere Stileigentümlichkeiten. Vor allem ist aber Wert darauf gelegt, daß die Schönheit des Gegenstandes zuerst aus dem Material hervorgeholt sei; dann erst ist sparsam und mit viel Geschmack für die Verteilung und farbige Wirkung durch Edel- oder Halbedelsteine, durch glänzende oder matte Vergoldung die schöne Erscheinung noch gesteigert.

Die Abbildungen vermögen nur in geringem Maße den Reiz der Arbeiten, vor allem in der Behandlung des Metalls und der Farbenwirkung zu verdeutlichen. Die vier Dosen und das Petschaft (Abb. oben) sind in Silber getrieben, in den Vertiefungen braun oxydiert; eine der Dosen ist mit einem Opal verziert, das Petschaft trägt einen Lapis-Lazuli. Die vier Becher (Abb. unten) sind getrieben, abgehämmert, ziseliert, oxydiert und innen vergoldet. Der eine steht reizvoll auf Füßchen in durchbrochener Arbeit; sehr schön ist jener mit dem sinnvollen Ornament fein stilisierter Weintrauben. Die Schale auf hohem Fuß (Abb. S. 144) ist in Silber getrieben und oxydiert, mit runden und ovalen Amethysten und viereckigen Topasen besetzt; der Sockel ist grüner

KARL JOHANN BAUER (MÜNCHEN) VIER BECHER

Text oben



KARL JOHANN BAUER (MÜNCHEN) FRUCHTSCHALE

Text unten

Serpentinstein. Eine der letzten und kostbarsten Arbeiten Bauers ist die große, 48 cm breite, ovale Fruchtschale (Abb. oben). Die glatten Teile sind sämtlich vergoldet, teils glänzend, teils matt. Die die Buckel unten einrahmenden Ornamentringe sind getriebenes, oxydiertes Silber, ebenso die kleinere und größere Lapis-Lazuli einfassenden Ornamentfüllungen des die Kristallschale tragenden Beckens. Die langen senkrechten Steine sind Malachite, über ihnen je vier in Gold gefaßte Perlschalen. Der mit Silber beschlagene Fuß aus tiefbrauner Wassereiche mag etwas schwer erscheinen. Doch ist zu bedenken, daß hier kein Mangel zu beobachten sein wird, wenn die Schale, ihrer Bestimmung gemäß, mit Früchten gefüllt ist.

Beim Vergleich mit den Erzeugnissen eines ornamentierenden Stils, der den Hauptwert auf den Zierat legt, und denen eines dekorativen Stils, der vor allem auf Reichtum der gesamten Erscheinung ausgeht, mögen manche, trotz der dargelegten Vorzüge der hier vorgeführten Arbeiten, immer noch mehr zu jenen neigen. Doch wird eine liebevolle und erwägende Betrachtung von guten Werken des konstruktiven Stils unserer Zeit den Geschmack gewiß für den letzteren bilden.

Karl Johann Bauer wurde 1877 als Sohn eines Münchener Kupferschmieds geboren. Nach dem Besuch der Volksschule lernte er bis 1894 bei einem Ziseleur und wurde für eine Arbeit mit dem Lehrlingspreis des Münchner Kunstgewerbevereins ausgezeichnet. Ein Aufenthalt in Schwaz (Tirol) und Kevelaer (Niederrhein) diente der weiteren Ausbildung in allen Arten der Technik. Nach der Militärzeit war Bauer in Münchener Werkstätten tätig; abends und Sonntags vervollkommnete er sich in der städtischen Gewerbeschule nach der künstlerischen Seite hin. 1904 gründete er eine eigene Werkstatt und wurde 1905 Leiter der Fachklasse für Metallarbeit an der Debschitzschule. Auf der Nürnberger Ausstellung 1906 und der Ausstellung München 1908 fanden seine Arbeiten besonderes Interesse; 1910 erhielt er für eine Standuhr in Holz und Silbertreibarbeit aus der König-Ludwig-Preisstiftung für das Bayerische Gewerbemuseum den Geldpreis von M. 300.—, bei einer Beteiligung von 79 Konkurrenzarbeiten. Die Vorzüglichkeit und der Ernst der Leistungen Bauers und seine feine Erfindungsgabe lassen es als wünschenswert erscheinen, auch einmal ein besonderes Werk kirchlicher Kunst aus seiner Hand hervorgehen zu sehen, Ein Auftrag würde sich unseres Erachtens sehr lohnen. Andreas Huppertz

KARLSRUHER KUNSTVEREIN

Dem Ausgang Septembers hier abgehaltenen Ärzte- und Naturforschertag zu Ehren hatte der Kunstverein früher als sonst wieder geöffnet. Zur Verwirklichung des Gedankens, Proben vom Schaffen der in Karlsruhe lebenden Künstler zu bieten, waren die Räume etwas reichlich ausstaffiert[1]). Da unter den teilweise aus der Badener Sommerausstellung zusammengerafften Werken für hier kaum etwas Neues war, sei mit der Vermerkung der Tatsache Genüge getan. Auch in den folgenden Ausstellungen traten die Karlsruher stark hervor. Hans Thoma bescherte uns einen »Junitag 1911«, eine Höhenlandschaft mit klarblauem Himmel darüber, an der man sich nicht genug sattsehen konnte. Gleichfalls auf »sonnige Höhe« führte H. Pforr, mit zwei

[1]) Vgl. Heft III, Beil. S. 13.

K. J. BAUER (MÜNCHEN) FRUCHTSCHALE

Text S. 142

knorrigen Alten, ein Werk von solch volkstümlicher Kraft, daß eines seiner beliebten Lampenlichtbilder daneben verblassen mußte. Sicheren Blick für geschmackvolle Linienführung zeigte A. Engelhart bei Flußlandschaften mit Baumgruppen. Durch zwei grundverschiedene Naturen wurde das Porträt repräsentiert: technisch flott in den Pastellen von Frl. Egremont, schwerblütig, aber auch tiefgründiger durch zwei Bildnisse A. Gebhards. Von auswärtigen Ausstellern hätte Bürgers-Dachau mehr Sympathie erweckt, wenn er sich quantitativ etwas beschränkt hätte; denn das von ihm gut gemeisterte Baumstämme-Motiv ist dafür zu einförmig. Vielseitiger ist R. Pietzsch-Wolfratshausen, der in Korsika neue Motive außer seinen gern gesehenen einheimischen gefunden hat. Reiche Ausbeute gab auch Prof. Th. Hagen-Weimar. Er hat sich die voll von Sonne und Luft umflutete Landschaft erkoren und die verschiedensten Wirkungen erzielt, ob es sich um ein Hafenbild oder eine Dorfstraße handelt. Ohne das Können zu unterschätzen, mit dem O. Grill-Wien z. B. eine blumige Wiese genau und doch nicht kleinlich wiedergibt, empfinde ich seine Kunst mehr als illustrativ-dekorativ, wofür ja bekanntlich heute das Beste gut genug ist. Eine Frauenbüste in Marmor von E. Seifert-Wien wirkte echt vornehm.

Der November brachte eine bis 7. Dezember dauernde Ausstellung zu Ehren Prof. G. Schönlebers, der am 3. Dezember sein 60. Lebensjahr vollendete. Wenn sie sich nicht wie bei seinem Altersgenossen Trübner auf Werke des Jubilars beschränkte[1]), so ergab sich dies aus der Tatsache, daß der Meister seit 1880 an der Karlsruher Akademie — als Nachfolger Gudes — den Landschaftsunterricht leitet und hieraus eine stattliche Anzahl von Schülern, darunter solche angesehenen Namens, hervorgegangen ist. Ihre Arbeiten als Ergänzung zum Schaffensgebiet des Lehrers, ohne strenge Abhängigkeit von ihm, sondern je nach Gabe freier entwickelt und auf eigenen Füßen stehend, bedeuten eine große Genugtuung und Ehrung für ihn. Erweitert wird die Veranstaltung noch durch die plastischen Arbeiten seines leider zu früh aus dem Leben geschiedenen Sohnes — und durch eine Auswahl Landschaften von A. Lier, Schönlebers Lehrer. Heimatliche Vorwürfe, schlicht und anspruchslos gemalt, die aber eine innerlich feine Natur verraten, lassen Lier noch heute mit allen Ehren bestehen. Ähnliche Töne klingen in Schönlebers Frühwerk »Rügen« (1879) an, doch allmählich wandelt er immer freier seine Bahn. Ohne jähen Umschwung, wie bei manch anderem, folgt er sicher seinem Genius und hat sich bis heute jugendfrisch erhalten. Natürlich vollzogen sich Änderungen insofern, als er nach den lange Zeit mit Vorliebe gepflegten holländischen und italienischen Motiven, denen er häufige Reisen widmete, schließlich mehr auf die heimische Landschaft, insbesondere seinen Geburtsort Besigheim i. W., zurückkam und neue technische Errungenschaften verwertete. Aber immer ist ihm die feine Beobachtung der Landschaft nach allen Seiten, in Form und Farbe, Licht und Luft so zu eigen, daß uns aus allen Bildern derselbe warme Natursinn anspricht. So ist es schwer, unter dem Gebotenen einem den Vorzug zu geben, sei es nun ein St. Margherita, Brügge, Rothenburg o. T., Wimpfen oder Besigheim, dessen nicht zu gedenken, das von früher in dankbarer Erinnerung vorschwebt. Daß wir an ein paar Bleistiftskizzen einen Blick in das Entstehen seiner Werke tun dürfen, sei nicht vergessen. Zwischen diesen fanden die Plastiken seines Sohnes Felix Platz, soweit bei einem noch im Banne der Lehrer und Vorbilder Stehenden geurteilt werden darf, Gaben eines früh entwickelten Talentes. Unter der großen Gefolgschaft nur die Bedeutenderen herauszugreifen, bereitet bei dem gegebenen Raum Verlegenheit, da leicht einer oder der andere zurückbleiben müßte und »nomina sunt odiosa« eher dem Rezensenten als den Künstlern gelten würde. Außerdem ist die Mehrzahl nicht nur hier gewürdigt worden, sondern auch sonst bekannt genug, und so charakteristisch vertreten, daß sie wohl heute dem Meister zulieb von einer Würdigung im einzelnen dispensiert. Daß im Schatten der Größeren einige Jüngere geborgen sind, entspricht dem vorbezeichneten Zwecke. Darnach scheint die Zahl der Entwicklungsmöglichkeiten nicht erschöpft, wohl denen, die einst im gleichen Alter wie der Jubilar auf ihr Lebenswerk ebenso befriedigt zurückblicken dürfen!

Dr. E. Vischer

[1]) Vgl. Die christliche Kunst VII, Heft 8, S. 235 f.

»Ein Gegenstand ohne Geist und ein Geistesspiel ohne Gegenstand sind beide ein Nichts in dem ästhetischen Urteil.«

Schiller

GEORG BUSCH

GRABMALFIGUR BISCHOF HAFFNER

GEORG BUSCH — DAS JÜNGSTE GERICHT (STEIN)

Tympanon des Portals der Pfarrkirche zu Gerolshofen in Franken. Vom Jahre 1901. — *Text S. 149*

GEORG BUSCH

Zum 50. Geburtstag des Künstlers

Dem Meister der Plastik, der sich um die Förderung der christlichen Kunst als Bildner wie als Organisator Verdienste erworben hat wie wenige andere, seien diese Zeilen zu seinem fünfzigsten Geburtstage dargebracht.

Georg Busch wurde am 11. März 1862 in Hanau geboren und hat seine Jugendjahre im benachbarten Städtchen Groß-Steinheim, seiner eigentlichen Heimatstadt, verlebt. Seitdem er sich für den künstlerischen Beruf entschieden hatte, ist er Münchener geworden und an der dortigen Akademie genoß er sieben Jahre lang seine Ausbildung, besonders bei Eberle. Als er 1887 vom hessischen Ministerium ein Stipendium erhalten hatte, stiftete er als Dank dafür dem Museum in Darmstadt eine Figur der auf dem Scheiterhaufen knienden hl. Apollonia — fürwahr keine Anfängerarbeit mehr, sondern die Schöpfung eines innerlich selbständigen Künstlers, der entschlossen war, keinem Modegeschmack nachzugeben, und mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Wirklichkeit stand, während sein Temperament ihre Erscheinungen vereinfachte und ins Ideale erhob. Diese ihn kennzeichnende Art hat Busch davor bewahrt, sich in die Bahnen des groben Naturalismus zu verlieren, und hat andrerseits seine Schöpfungen vor Kränklichkeit der Empfindung geschützt. Sie sind edel und gesund zugleich. Selbst wo er, besonders in seiner Frühzeit, genrehafte Motive bearbeitete, verfielen diese niemals ins Äußerliche, in die einseitige Schilderung der zufälligen Erscheinungen der Wirklichkeit. Gerade das verleiht jenen Werken dauernden Wert. Man vergleiche dafür etwa die als zierliche kleine Gruppen ausgeführten Kinderszenen, von denen mehrere durch Nachbildungen weit bekannt geworden sind, z. B. »Das Vaterunser« (Holzschnitzerei) oder »Für

GEORG BUSCH

BETENDES MÄDCHEN

Entstanden 1891. — Text S. 148

GEORG BUSCH

MARIENALTAR

Holz. 1895. — Text S. 148

GEORG BUSCH DER SCHREIHALS
Holzstatuette. 1892. — Text unten

die Armen« (Bronze), beides von 1889, oder selbst ein in kräftigem Humor so weit gehendes Werkchen wie den »Schreihals« (1892, Abb. oben), oder aus neuerer Zeit das allerliebste Brustbild eines lustigen Bübchens, Buschs Erstgebornen, der noch am Schnuller seine Freude hat (Abb. S. 149). Ernst und eindrucksvoll ist die gleichfalls aus der Frühzeit stammende Gruppe aus dem Bethlehemitischen Kindermord (Abb. S. 166). Bedeutenden Erfolg brachte das 1891 entstandene lebensgroße »Betende Mädchen« (Abb. S. 146). Die entzückend naturwahr aufgefaßte, von feinster Empfindung erfüllte Figur wurde in Marmor für das Kinderasyl in München ausgeführt. Wiederholungen in Holz erwarben die Berliner National-Galerie und das Städtische Museum von Barcelona. Voll Poesie ist auch das an der Vorderseite eines Opferstockes der Kirche von Homburg befindliche Relief der »Armen Witwe«, die ihr Letztes opfert. Auch aus neuerer Zeit stammen Erzeugnisse dieses veredelten Naturalismus; sicher das schönste davon ist die 1910 vollendete lebensgroße Bronzefigur des in tiefster Reue knienden »Verlorenen Sohnes« (Abb. nach S. 152). Ein Akt, auf dessen bronzenen Flächen das Leben in tausendfältigen Reflexen zu vibrieren scheint, gleichzeitig eine Verkörperung menschlichen Seelenleides, wie sie ergreifender nicht gedacht werden kann. Durchschauert vom Gefühl seiner Gesunkenheit, verhüllt der Jüngling das Antlitz mit den Händen und möchte sich vor Scham in den Erdboden verkriechen, um sich den Blicken der Menschen zu entziehen. Endlich sei des jugendlichen Herkules gedacht, einer Brunnenfigur, die für das Gymnasium St. Stephan in Augsburg ausgeführt ist (Abb. S. 152). Auch hier vollstes Leben, das zur Verkörperung eines tiefen Gedankens dient, denn dieser Knabe, der die Schlangen erwürgt, deutet die jugendliche, körperliche Tatkraft an, die auch mit dem Schwersten fertig wird. Busch symbolisiert gern, darum hat er am Sockel der Figur das Widerspiel der Energie angedeutet, die Faulheit, den Stumpfsinn, den Schneckengang. Das Gegenstück aber zu dem Herkules bildet am selben Hause die schöne steinerne Gruppe des hl. Joseph, der die Jugend des Jesusknaben behütet, und unter dessen Augen sich das göttliche Kind zum Inbegriff höchster Kraft des Geistes entfaltet.

Den Formen alter deutscher Plastik, aber dennoch mit völliger innerer Freiheit, näherte sich Busch am Ende der neunziger Jahre mit seiner bekannten, in Holz geschnitzten Gruppe der hl. Monika mit Augustinus. Eine erste Fassung wurde als Gabe des Staates der Augustinerkirche in Würzburg geschenkt, eine zweite, mit wuchtigerer Ausführung des Hintergrundes, erwarb der preußische Staat (Abb. S. 154).

Von der Innerlichkeit der Kunst Georg Buschs legt weiter ein Marienaltar Zeugnis ab (Abb. S. 147; die Abb. des ersten Entwurfes befindet sich in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1894). Das Werk ist leicht, zwanglos, und doch aufs festeste geschlossen. Jede Einzelheit führt ein eigenes Leben und doch herrscht ein einheitlicher Gedanke, alles strebt zum gleichen Ziele, zur Verehrung der in der Mitte thronenden Gottesmutter. Von größter Schönheit und Innigkeit ist ihre Figur, voll Liebreiz die Gestalten der Knaben, die der Madonna und ihrem Kinde zu Ehren Hymnen erschallen lassen. Die anmutige Bekrönung bestand im Entwurf aus leicht verschlungenen blühenden

und grünenden Rosenzweigen, wo holde Vöglein ihre Lieder mit denen der Knaben unten vereinigten, eine allgemeine Huldigung von Mensch und Natur an die Gebenedeite. In der Ausführung ist statt dessen eine zierliche architektonische Bekrönung im Sinne der späten Gotik gewählt worden. Volles Leben und Bewegung kennzeichnet dieses Werk wie die Kunst Georg Buschs überhaupt. Überall zeigt er Handlung, überall sagt er uns etwas. In majestätischer Hoheit thront der Heiland beim Weltgericht im Tympanon des Portals der Pfarrkirche zu Gerolshofen (Abb. S. 145); Caritas breitet Hände und Mantel schützend um die Armen und Elenden bei der Dekorationsgruppe, die für den Dortmunder Katholikentag 1896 angefertigt wurde (Abb. S. 169). Eine trefflich gedachte Komposition ist der marmorne hl. Martin in der Pfarrkirche zu Böttingen. (Abb. in der Zeitschrift »Die christl. Kunst« III., Tafel XIV.) In ergreifender Klage wendet sich bei der Pietà Maria an die Menschen, die vor ihr stehen und läßt sie den Leichnam des Sohnes schauen, der am Kreuze gestorben ist. Eine in Aufbau und Durchführung klare, echt deutsche Gruppe. Das in der Kapuzinerkirche zu Frankfurt a. M. befindliche Werk ist in Holz geschnitzt und polychromiert.[1]) Voll Schlichtheit sind die Szenen auf der bronzenen Tabernakeltür zu Homburg. Sie gehören zum Hochaltar der dortigen Pfarrkirche.[2])

GEORG BUSCH · DES KÜNSTLERS ERSTGEBORNER
Modelliert 1907. Text S. 148

Einen Hroznata-Altar schuf Busch für die Kirche von Tepl. Hroznata war der Sproß eines vornehmen böhmischen Geschlechtes; er gründete im Westen des Landes bei Tepl 1193 ein Prämonstratenserstift. Hroznata starb am 14. Juli 1217 eines gewaltsamen Todes; von einem Ritter, der Güter des Klosters an sich reißen wollte, aber bei Hroznata Widerstand erfuhr, wurde er dem Hungertode preisgegeben. Das Stift Tepl blüht noch heute. In seiner Kirche sind die sterblichen Reste des Gründers in dem 1899 von Georg Busch gearbeiteten marmornen Altaraufbau beigesetzt. Der erste Entwurf zum Altar stammte von Beuroner Künstlern. In drei Geschossen steigt das Werk zu einer Höhe von etwa 2½ Meter auf, der Architektur und Plastik jener Zeit angepaßt, als der Heilige starb, mithin in der Formgebung an spätromanische Art erinnernd. Kein Zweifel, daß diese getroffen ist. Die Mensa ziert ein Relief, das die Opfer Abels, Melchisedechs und Abrahams darstellt, bei aller Strenge der Formen immerhin der am modernsten empfundene Teil des Skulpturenschmuckes. Weit strenger ist der Reliefstreifen des Mittelgeschosses, der in der Mitte Christus, umgeben von den Evangelisten als Weltrichter zeigt, während links und rechts, durch Halbsäulen in Gruppen geteilt, männliche und weibliche Heilige zu sehen sind, die zu Böhmen in besonders naher Beziehung stehen. Über diesem Mittelteil erhebt sich das Obergeschoß in Gestalt einer von acht Säulen getragenen Halle, innerhalb deren der gleichfalls von Busch entworfene Reliquienschrein steht. Der Überbau ist mit einem steilen Dache bekrönt,

[1]) Abb. in »Der Pionier«, lfd. Jahrg., Nr. 6 (1. März 1912).
[2]) Vgl. Abb. in »Die christl. Kunst«, I. Jahrg. S. 54, 55, 56, und III. Jahrg. S. 49.

GEORG BUSCH — DER HL. ANTONIUS VON PADUA

Holz. (Vom J. 1899.) *Text S. 153*

dessen First einen reich gezierten Kamm trägt. Der Schrein erinnert in seiner Grundform an die bekannten sargartigen Reliquienbehälter des Mittelalters. Er besteht aus vergoldetem Metall, ist gleich seinen alten Vorbildern reich mit Email, Filigran und Edelsteinen, sowie mit Reliefs geschmückt, die Szenen aus dem Leben des sel. Hroznata darstellen.[1]) Von unsern Abbildungen S. 158 zeigt die eine die rechte Giebelseite, auf der wir den Sterbenden erblikken, wie er auf dem Steinboden des Kerkers gefesselt niedergestreckt liegt und die Schar der Engel ihm die Krone des Lebens bringt. Die vordere Langseite weist uns Hroznata, wie er wegen seiner Stiftsgründung mit Papst Cölestin III. verhandelt. Charakteristisch und lebensvoll bei aller Ruhe und Strenge der Zeichnung sind nicht nur die zwei Hauptpersonen, sondern auch die Gruppen der kirchlichen Würdenträger und der Begleiter Hroznatas. Halbsäulen trennen rechts und links schmälere Felder ab, innerhalb deren je zwei Heilige stehen. Die rückwärtige Langseite des Schreins ist mit Ornamenten geschmückt.

GEORG BUSCH — BENEDICITE

Holz. 1899. — Text S. 152

Für die katholische Stadtpfarrkirche in Aichach bei Augsburg entstand im Jahre 1909 eine Reihe der Steinreliefs des hl. Kreuzweges. Durch eine leichte farbige Tönung sind sie noch besonders wirkungsvoll gemacht, ohne daß jedoch über die Grenzen des plastischen Stiles ins Malerische geschweift würde. Auch die Andeutung der Örtlichkeit bei den Hintergründen dieser Reliefs zeigt sich aufs äußerste vereinfacht. Dasselbe Prinzip kennzeichnet die figürlichen Gruppen und befördert die Klarheit und Übersichtlichkeit ihrer Linienführung. Die Personen sind kräftig charakterisiert, in aller Leidenschaft zurückhaltend, die Figur Christi voll Hoheit, Strenge und Milde. Zur selben Zeit, als Busch mit diesem Zyklus beschäftigt war, begann auch seine Arbeit an einem anderen hl. Kreuzwege. Es ist der für die Münchener St. Paulskirche, von dem bis zum Ende des Jahres 1911 elf Stationen vollendet und an ihrem Orte aufgestellt waren. Diese Reliefs sind in Holz geschnitzt und polychromiert; sie wirken im Rahmen der großartigen Kirchenarchitektur in hohem Grade dekorativ. Auch sie verdanken ihre Wirkung fürs Auge zunächst der Einfachheit der Kompositionen (Abb. S. 179). Klar und voll kommt der leitende Gedanke in den wenigen Figuren zum Ausdruck. In jeder Station ist nicht nur der historische Vorgang ergreifend vor Augen gestellt, sondern auch der frommen Betrachtung ein über das äußere Geschehnis zum inneren Schauen führender Gedanke niedergelegt. Durchgehends prägt sich in den Figuren der Juden die schreckliche Tatsache aus, daß das Judentum sich selbst des Heiles beraubt; der Römer aber ist der stille Beobachter, der berufen ist, das von den Juden verschmähte Erbe zu übernehmen. Die Figu-

[1]) Der Schrein wurde von R. Harrach (Firma Harrach & Sohn) in München ausgeführt.

GEORG BUSCH HERKULESBRUNNEN
Für das Gymnasium St. Stephan in Augsburg. Bronze. Entstanden i. J. 1908.
Text S. 148

ren des Kreuzweges und ihre Gruppierung sind durchaus modern empfunden. Eine monumentale Feierlichkeit beherrscht die einzelnen Linien und den Gesamtaufbau; das Ganze ist von erschütternder Stimmung durchweht. Mit bewunderungswürdigem Geschmack fügen sich die Szenen der gegebenen Umrahmung ein.[1])

Auch für Ludwigshafen am Rhein hat Busch einen hl. Kreuzweg begonnen, der in Holz geschnitzt und bemalt wird. Von der zweiten und sechsten Station bringen wir Abbildungen (Abb. S. 178). Die Gruppen zeichnen sich durch Ruhe und Einfachheit aus, die besonders bei der Szene hervortritt, wo Christus das Kreuz auf sich nimmt. Das Relief mit der Darstellung des Momentes, da die hl. Veronika dem Heilande ihr Schweißtuch reicht, wirkt poetisch und ergreifend.

Wie wir uns den einzelnen Heiligenfiguren zuwenden, die Busch mit besonderer Vorliebe ausführt, werden wir wiederum inne, ein wie großer Teil ihrer Wirkung durch das bei aller Veredlung doch allzeit natürliche Leben, die sprechende Bewegung bedingt ist. So bei einer Gruppe des hl. Philippus Neri mit dem hl. Felix von Cantalice, dem berühmten Bruder Deogratias, welche Prinz Philipp von Ahrenberg seinem Paten, dem Prinzen Felix von Öttingen-Spielberg als Primizgeschenk widmete. Man beachte den prächtigen Kontrast zwischen den beiden Männern, die doch im Leben genau gleichaltrig waren (Abb. S. 168). Tiefe des Seelenlebens offenbart sich in den Mönchsgestalten bei der Meditation, beim Benedicite (Abb. S. 151). Voll tiefster Bewegung wendet sich sel. Petrus Canisius zum Beschauer. Es ist, wie er ihm das Kruzifix entgegenhält, als wolle er ihn anflehen, doch gleich ihm im Kreuze allein das Heil zu suchen (Abb. S. 155). Derselbe Gedanke kehrt wieder in der rührenden Figur des hl. Franziskus, derselbe im hl. Bonifatius, dessen Gestalt mit dem hocherhobenen Kreuze, das allein den Schlüssel zur Lösung der sozialen Frage bildet, beim schon erwähnten Dortmunder Katholikentage, umrauscht von alten Eichen, imposant emporragte (Abb. S. 180). Interessant ist der Gegensatz zwischen der S. 149 besprochenen dramatischen Caritas-

[1]) Die Rahmen sind von dem berühmten Erbauer der Paulskirche, Professor Dr. Georg Ritter von Hauberrisser, in spätgotischem Stil entworfen.

GEORG BUSCH
DER VERLORNE SOHN

Gruppe und der stillen Caritas, die, in Holz geschnitzt, 1899 entstanden ist. (Abb. S. 156.) Bei letzterem Werke seien auch wiederum die Kinderfiguren besonders hervorgehoben. Lebensvoll ist das Christkind, das der kniende hl. Antonius auf den Armen hält (Abb. S. 150). Schön ist dessen Gewandung gelungen, die so schwer ist und dabei doch den Körper durchaus zu seinem Recht kommen läßt. Treffend charakterisiert ist die Figur eines im Nachsinnen verlorenen Ordensmannes (Abb. S. 157). Ganz anders tritt St. Georg einher, kühnlich in seiner Rüstung dastehend, das Ideal des Gottesstreiters (Abb. nebenan). Noch wiederholt hat Busch ihn geschildert. So über dem Garteneingange seines Neuhausener Besitztums (Abb. S. 159), ferner am Marienaltar der Paulskirche zu München, deren Portal der Künstler auch mit einer kräftigen St. Paulusfigur geschmückt hat. In stürmischer Bewegung schwebt St. Michael einher, der Überwinder des Bösen. Die Figur befindet sich am Klerikalseminar zu Freising.

Hervorragend sind die Leistungen Buschs auf dem Gebiete der Grabmalkunst. Ein Relief mit der thronenden Madonna, die von Scharen lieblicher Engel umschwebt wird, schuf er aus Laaser Marmor zur Zierde des Matthäus Müller-Grabmales zu Eltville am Rhein (Abb. S. 176). Auf dem Friedhofe zu Uznach in der Schweiz steht das für Frau Schubiger errichtete Grabmal; es ist mit einer Reliefdarstellung der Beweinung Christi geschmückt (Abb. S. 175). Auch die zugehörige Schrifttafel ist beachtenswert wegen der schönen Anordnung der Wappen zwischen kräftig stilisiertem Laubwerk. Edel durchgeführte Kreuzigungsreliefs sieht man bei dem freiherrlich von Hertling-

GEORG BUSCH — ST. GEORG

Bronze. Vom Jahre 1902. — Text nebenan

GEORG BUSCH

HL. MONIKA UND AUGUSTINUS

Holz. Vom Jahre 1902. Nationalgalerie in Berlin. Text S. 148

Mittelteil vom Canisiusdenkmal im Dom zu Augsburg. Holz. 1897. — Text S. 152

GEORG BUSCH
PETRUS CANISIUS

schen Grabmal auf dem Schwabinger Friedhofe in München (Abb. S. 174) und bei einem für Krankenschwestern in Freising bestimmten. Bedeutend ist die große Gruppe »Es ist vollbracht« auf dem Altar der Gruftkapelle des Barons von Pappus in Rauhenzell (Abb. S. 167). Endlich gedenke ich des Grabmonumentes des Fräuleins Abel in Diessen (Abb. S. 173). Das Relief, aus Laaser Marmor gefertigt, zeigt, mit schöner Beziehung auf den Wohltätigkeitssinn der Verstorbenen, den Heiland, an dem die Barmherzigkeit vollbracht wird, die man auf Erden den Ärmsten erweist.

Die Natur der Grabmalkunst brachte es mit sich, daß Busch sich nicht auf Idealbilder allein beschränken konnte. Mehr denn einmal wurde es nötig, auch die porträtistische Menschenschilderung heranzuziehen. Mit ihr zeigt Busch, mit welcher Treue er Charaktere zu erfassen und nachzuschaffen versteht. Wiederholt vereinigt er dabei die Elemente des Realismus mit denen des Idealismus und erreicht damit eindrucksvolle Wirkungen. So bei dem schon erwähnten, 1906 entstandenen Grabdenkmal des Eichstätter Bischofs Franz Leopold von Leonrod. Der Dargestellte trägt die Gewänder seines Amtes, ein Engel hält seine Wappen, in tiefster Demut und Ergebenheit kniet der Bischof[1]) zu Füßen des Heilandes. Dieser ist in mächtiger Figur dargestellt, gegen die die menschliche klein erscheint (Abb. S. 171). Als Weltrichter thront er, sein Blick schweift geradeaus ins Unendliche, ohne den einzelnen anzuschauen, in die Stirn gräbt sich die Falte der strengen Gerechtigkeit, der Mund öffnet sich, um das Urteil zu sprechen. Des Bischofs Empfindungen aber, der hier flehend kniet, drücken die Verse aus, die mit mächtigen Buchstaben zu Häupten des Denkmals geschrieben sind: Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me fons pietatis! Großartig ist die Komposition, die den in der Mitte thronenden Weltrichter mit Aufstellung und Maßstab über alles Irdische erhaben zeigt. Dazu von ihm rechts der kniende Bischof, links der wappenhaltende Engel, jeder in einer Nische für sich, aber nicht ängstlich an deren Linien gebunden. Wirksam kontrastieren beide gegen die Christusfigur, aber auch gegeneinander. Der Engel von einer Anmut, wie sie Buschs Kunst außerdem nur noch selten erreicht hat, der Bischof voll echten, tiefsten Lebens und Empfindens, das faltige Antlitz ein Meisterwerk der Porträtkunst, die Hände im höchsten Grade individuell. Dazu der feierliche Wurf der Falten des wallenden Pluviales, das den Körper in klaren Linien umfließt. Alles vereinfacht und doch realistisch, sichtlich dem irdischen Leben angehörig. Demgegenüber die Christusfigur rein ideal, nur überirdische Erscheinung, soweit die Kunst solche anzudeuten imstande ist. Ähnliche Werke sind

GEORG BUSCH CARITAS

Holz. 1896. Text S. 153

[1]) Abgebildet als Einschaltblatt im V. Jahrg.

die Grabmäler des Bischofs Haffner (sein Denkmal im Mainzer Dome wurde 1902 aufgestellt, Abb. vor S. 145), auch das des Regensburger Bischofs Valentin von Riedel († 1857). Des letzteren Denkmal, dessen Herstellung lange aufgeschoben werden mußte, weil der Turmbau des Domes alle Mittel in Anspruch nahm, ist eine Stiftung der Zöglinge des bischöflichen Knabenseminars Metten. Die Figur ist in Relief gegeben, im Profil dargestellt (Abb. S. 170). Ganz in sich versunken, neigt der Bischof das sorgenvolle Haupt tief zur Brust, in der seine Sorgen sich zum Gebet auslösen. Bedenkt man, daß solche Denkmäler berufen sind, unmittelbar neben und zwischen zweckverwandten Kunstwerken der Vergangenheit sich zu behaupten, so wird man erst inne, welche besondere Schwierigkeit derartige Aufgaben besitzen. Schauen wir die Werke dann an Ort und Stelle, und überzeugen uns dort, wie sie sich zu behaupten vermögen, wie sie außer ihrer speziellen Aufgabe auch die dekorative zu lösen imstande sind, so wird uns ihr Wert erst im ganzen Umfange klar, und wir begreifen, warum man auch in unserer Zeit, gleich wie die Vorfahren es taten, Neues und Altes unbesorgt vereinigen kann. Wenn es nur echt künstlerisch ist, so schließt es sich auch zur Harmonie zusammen. Auch das Haffnersche Monument begnügt sich nicht mit der bloßen Figur des Verstorbenen, sondern schafft eine Szene, nämlich die der Anbetung des gekreuzigten Heilandes, zu dem ein kniender Engel emporweist. Den Hintergrund bildet eine doppelte Rundbogennische. Eine Idealfigur vereinigte Busch mit der Reliefbüste des Hingeschiedenen auch auf dem bronzenen Denkmal des Ständerates Schubiger in Uznach (Abb. S. 177). Wir sehen einen Jüngling, dessen Haltung die Trauer der Arbeiterschaft um ihren Wohltäter zum Ausdrucke bringt.

GEORG BUSCH P. DALL' OGLIO, O. M. (ASSISI)
Porträtstatuette vom Jahre 1904. Text S. 153

Bei den neuesten Grabmonumenten hat Busch sich darauf beschränkt, wesentlich nur die Porträtfigur zu geben, so bei dem i. J. 1910 aufgestellten Denkmal des Bischofs Ignatius von Senestrey in der S. Jakobskirche zu Regensburg (Abb. S. 172). Der hochverdiente, energische Kirchenfürst hält in der Rechten kraftvoll den Hirtenstab, so wie er ihn im Leben führte; mit der Linken umfaßt er das Modell des Regensburger Domes, dessen Türme unter seiner Regierung ausgebaut wurden, das aber zugleich symbolische Beziehungen hat. Bei der Bronzetafel des Erzbischofs Franz Joseph von Stein in der Münchener Frauenkirche, die 1911 aufgestellt wurde, ist das Porträt in Relief gegeben; es zeigt den Erzbischof in halber Figur nach rechts schauend. Das Antlitz ist von sprechender Ähnlichkeit, höchst charakteristisch erfaßt. Die Umrahmung enthält rechts und links seitwärts die Figuren der Patrone von Würzburg und Freising, S. Kilian und S. Korbinian, ferner die Wappen der beiden Bistümer, ganz oben das persönliche Wappen des Erzbischofs. Die stilisierten Pflanzenornamente führen eine beredte symbolische Sprache. (Abb. VII. Jg. Einschaltblatt nach S. 176.)

Auch außerhalb des Gebietes der Grabmalkunst hat Georg Busch zu wiederholten Malen bewiesen, welche Gabe er für das Porträt

GEORG BUSCH — HROZNATA VOR PAPST CÖLESTIN III.

Vordere Langseite des Hroznata-Schreins in Tepl. 1899. — Text S. 149

besitzt. Einige Kopfstudien (Abb. S. 162 u. 179), sowie die Büste Martin Greifs und der Dichterin Emilie von Ringseis mögen mit ihrer Lebendigkeit und geistigen Vertiefung als Beweis dienen (Abb. S. 163 und 164). Die hier zu beobachtende Intimität der Wirkung findet sich auch bei dem Denkmal des Grafen Conrad von Preysing in Plattling in Niederbayern.[1] Die dem Charakter der Umgebung ebensosehr wie der Eigenart der zu feiernden Persönlichkeit angepaßte Schlichtheit und Natürlichkeit bedingt den Eindruck der Monumentalität. Wir sehen das nur wenig vergrößerte Ebenbild des ausgezeichneten Menschen und gleichzeitig das Sinnbild edler volkstümlicher Denkungsart. Eine besondere Schwierigkeit für den Bildner solcher Denkmäler liegt in der Ausgestaltung des Sockels. Jener der Preysingstatue weiß vieles zu sagen; seine stilisierte Gestalt geht mit der Figur bestens zusammen und läßt die an sich bei solchen Denkmälern stets vorhandene Seltsamkeit, daß der naturalistisch Porträtierte einen derartigen Standpunkt erhalten hat, durch die Fühlbarkeit des tieferen Sinnes, als selbstverständlich erscheinen. Das Befremdende schwindet überhaupt, wenn die Gestalt auf dem Sockel eine reine Idealfigur ist und die historischen Beziehungen mit den von ihnen erforderten naturalistischen Ausdrucksnotwendigkeiten nur andeutungsweise zur sichtbaren Darstellung kommen.

GEORG BUSCH — HROZNATAS TOD

Vom Hroznataschrein. Text S. 149

Aus solcher Auffassung heraus hat Busch ganz neuerdings das Friedensdenkmal geschaffen, welches in Groß-Steinheim, seiner Heimatstadt, als Stiftung des Mannheimer Großkaufmannes, Herrn Louis Meyer-Erngross, mit dem den Künstler alte Freundschaft verbindet, zur Aufstellung gelangt ist. (Abb. Einschaltblatt nach S. 160, ferner S. 160 und 161). Es versinnbildlicht die Segnungen, mit denen der innere Friede das hessische Land beglückt. Auch hier wieder ein Sockel von feiner Linienwirkung, in drei Absätzen verjüngt aufsteigend, am mittleren Teile Reliefschmuck, auf dem obersten, stark eingezogenen

[1] Abgebildet im III. Jg. als Einschaltblatt nach S. 216 und 231.

Portalbekrönung, in Muschelkalk ausgeführt 1908. — Text S. 153

GEORG BUSCH
ST. GEORG

GEORG BUSCH FAMILIENGLÜCK

GEORG BUSCH WOHLSTAND

In Muschelkalk ausgeführt am Sockel des Friedensdenkmals zu Groß-Steinheim. Vom Jahre 1911. Text unten

Würfel der bronzene Friedensgenius. Freilich ist er idealisiert, die Haltung feierlich, das Gewand leicht geschürzt, antikisierend. Dennoch hat die Figur etwas durchaus Lebenswahres, unechte Eleganz fehlt, die Stellung ist keine Pose, das jugendlich schöne Antlitz keine Larve. Der Friede, den dieser Genius verkündet, freut sich nicht an Trägheit, er ist die Frucht allseitigen treuen Willens und tüchtiger Arbeit. Nur sie schafft Gewinn, der wahrhaft befriedigt, nur aus ihr erblüht Wohlstand und auch im schlichtesten Hause Familienglück. Beides hat der Künstler am Sockel in Figuren verherrlicht, die jedem aus dem Volke ohne weiteres verständlich sein müssen (Abb. oben). In schlichten großen Linien der einfache, zu allen Zeiten gültige Gedanke, Wahrheit und Wirklichkeit in idealer Gestaltung, das allgemein Gültige fest wurzelnd im nie alternden, fruchtbringenden Boden des Lebens. Welch eine Höhe, welch eine Innerlichkeit dieser Art moderner Kunst allem erdenklichen Phrasentum gegenüber, mit dem andere Zeiten, auch noch ganz neue, Schein statt Sein gaben. Welch echt deutsche Tüchtigkeit gegenüber so unendlich vielem, was griechisch, was italienisch sein wollte, ohne doch eins von beiden selbst recht erfassen und uns zur inner-

GEORG BUSCH
DER FRIEDE ▫

GEORG BUSCH FRIEDENSDENKMAL IN GROSS-STEINHEIM
Bekrönungsfigur Bronze, Sockel Muschelkalk. Text S. 160

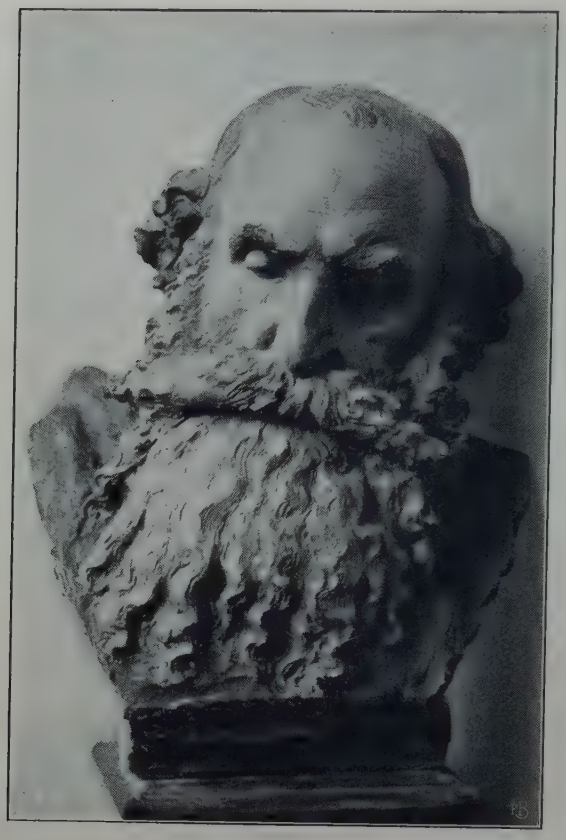
lichen Überzeugung bringen zu können. Echt deutsch ist diese Verschmelzung des Idealen und Realen — wir beobachten sie in allen Zeiten, seit es eine deutsche Kunst gibt. — Das Friedensdenkmal zeigt an seiner Vorderseite eine bronzene Relieftafel mit dem Bildnisse des hessischen Großherzogs Ludwig I., der die Leibeigenschaft beseitigt und dem Lande die Verfassung gegeben hat. Durch dieses Relief ist der Zusammenhang mit den Ereignissen der Geschichte hergestellt, vollkommen natürlich fügt es sich zum Ganzen, zu dem idealen, sinnbildlichen Aufbau, kein Widerspruch ist mehr fühlbar, alles ist innerlich und äußerlich ausgeglichen.

Es war unmöglich, im obigen mehr als einen kleinen Teil des bisherigen Lebenswerkes unseres Künstlers zu betrachten. Wir können aber nicht schließen, ohne neben seinen Verdiensten um die christliche Bildnerei auch jene zu erwähnen, die sich Busch um die Gründung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« erworben hat. Im Jahre 1885 gründete Busch den Albrecht Dürer-Verein zur Pflege der christlichen Kunst unter den Studierenden der Münchener Akademie, eine Vereinigung, die teils durch gegenseitige Aussprache, teils durch gemeinsame Komponierabende, zu denen Professoren der Akademie ihre Unterstützung liehen, ihre Mitglieder anzuregen und in der christlichen Kunst zu fördern suchte. Der auf Veranlassung von G. Busch zunächst in engerm Kreise durchberatene Gedanke zur Gründung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« kam 1892 auf dem Katholikentage zu Mainz öffentlich zur Aussprache und fand allseitigen Beifall. Am 4. Januar 1893 erfolgte in München die konstituierende Versammlung. Seitdem hat Busch als zweiter Vorsitzender der Gesellschaft sich mit selbstlosester Hingabe um ihre Förderung bemüht. Professor Busch gab auch die wirksame Anregung zur Gründung der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.«, die im Juli 1900 erfolgte. An allem, was die Gesellschaft bisher unternahm und erreichte, war Professor Busch mit an erster Stelle schöpferisch und bahnbrechend beteiligt und es war ihm ein gerüttelt- tes Maß von Sorgen zugemessen. Möge er die Befriedigung über alles das, was geworden ist, als einigen Lohn betrachten. Möge es ihm ferner vergönnt sein, noch auf lange Zeit hinaus sein immer tiefer sich abklärendes Können in den Dienst der christlichen Kunst zu stellen!

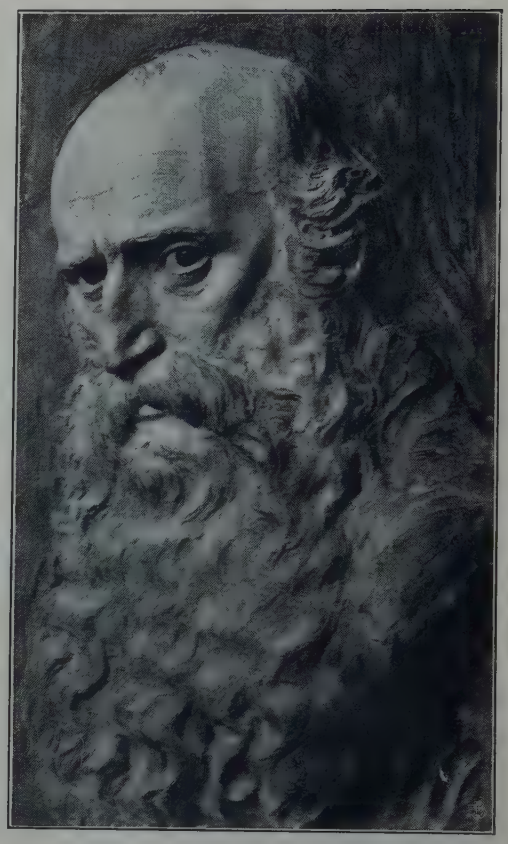
Dr. Oskar Döring-Dachau

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E. V.

Der Jury des Jahres 1912 gehören folgende Künstler an: Die Architekten Otho Orlando Kurz und Professor Franz Rank; die Bildhauer Joseph Fassnacht und Professor Anton Pruska; die Maler Joseph Albrecht und Felix Baumhauer. Die Auswahl der Mappe und



GEORG BUSCH — STUDIENKOPF



GEORG BUSCH — STUDIENKOPF

Vom Jahre 1900. Bemalt. *Text S. 158*

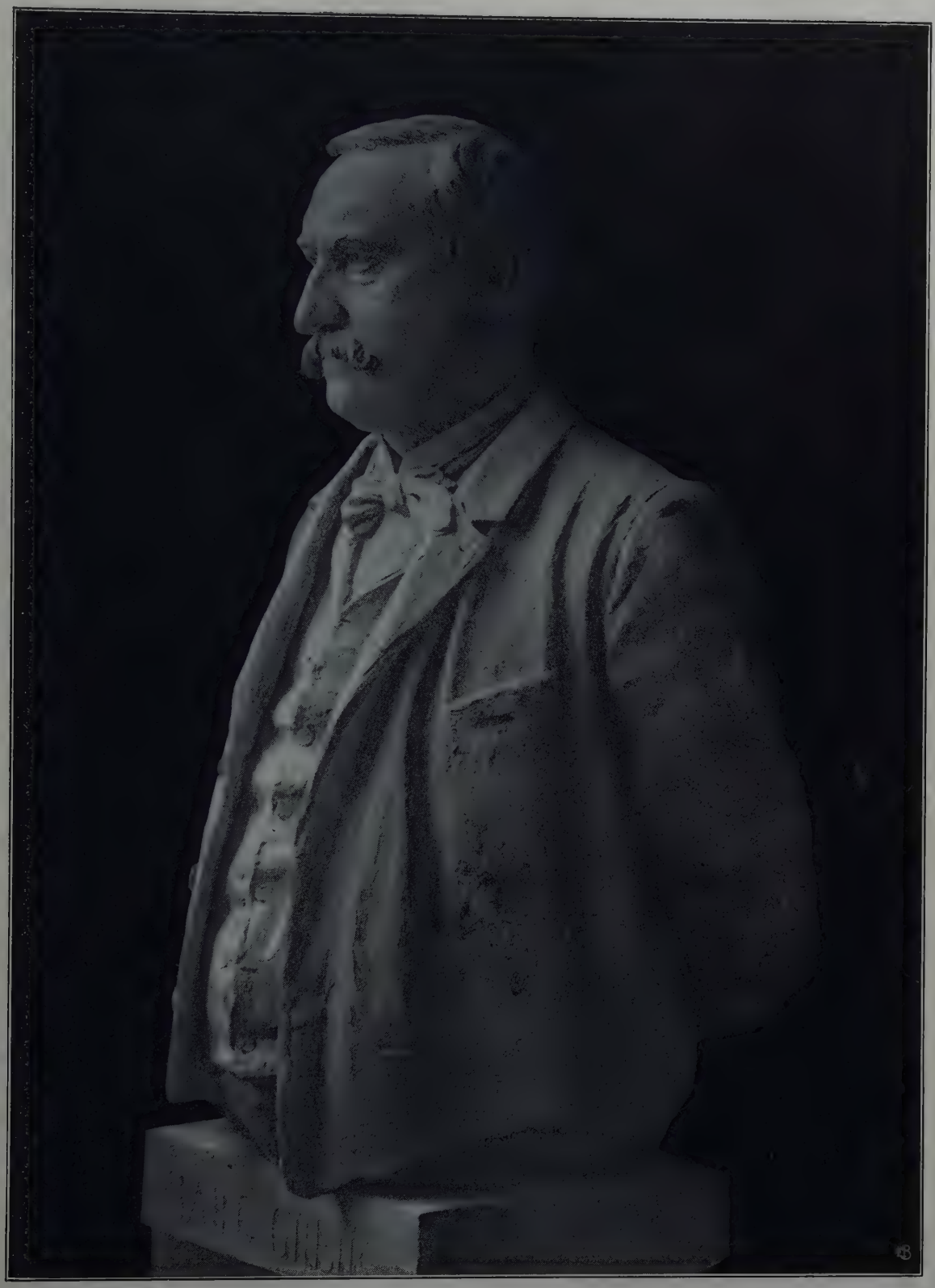
die Konkurrenzen, welche die Gesellschaft ausschreibt, unterstehen der Jury und werden von ihr erledigt; ebenso werden ihr alle einlaufenden künstlerischen Anfragen, Bestellungen u. dergl. unterbreitet, über die sie völlig sachlich entscheidet.

WIENER HERBSTAUSSTELLUNGEN

Einen reichhaltigen Überblick über die neuesten Schöpfungen der Wiener bildenden Künste gewähren wieder die nunmehr eröffneten Herbstausstellungen der Künstlergenossenschaft, der Secession, des Hagenbund, sowie einiger kleinerer sich diesen anschließenden künstlerischen Vereinigungen. Der alte Ruf der Kunststadt Wien zieht die der Kunst Beflissenen und ihr Ergebenen mit ungeschmälerter Macht an, die Luft, die sie umgibt, freier vom Süden wehend, tut ihnen wohl, sie fühlen, daß diese mit Ausnahme der süddeutschen Kunstmetropole an der Isar, wohl nirgends so einschmeichelnd zu wirken und zu fesseln weiß, wie gerade in der Kaiserstadt an der Donau.

In der größten der diesmaligen Ausstellungen, derjenigen der Künstlergenossenschaft, fällt die Hälfte umfangreichen Kollektivausstellungen zu, die jede für sich besondere Beachtung verdienen. Im ersten Stockwerk befindet sich eine Ausstellung zum Gedächtnis L'Allemands, die eine stattliche Anzahl seiner besten Gemälde, von denen viele Eigentum Kaiser Franz Josefs sind, umfassen und in ihrer Zusammenstellung die große künstlerische Bedeutung des bekannten Schlachtenmalers besonders augenfällig machen. Studien und Zeichnungen aus seinem Nachlaß geben uns Einblick in die peinlich gewissenhafte Art, seine großen Werke vorzubereiten. Die linke Seitengalerie ist Franz Alt gewidmet, der mit dieser prächtigen Auslese seiner Arbeiten von sechs Jahrzehnten — von 1844 bis 1903 — jeden Beschauer entzückt. In den Parterre-Räumen sind es die Kollektionen von Otto Herschel und Alfred Zoff, sowie von Rudolf Bernt und Carlos Grethe, die durch ihre ebenso geschmackvolle wie gediegene Auswahl viel Anerkennung finden. Bernt zeigt uns vorzüglich gemalte Bilder von Land und Leuten, die er während seines Aufenthalts in Japan geschaffen. Da bekommen wir doch endlich wieder einmal Japan zu sehen, wie es ein Europäer sieht, ohne die vergeblichen Versuche mit Pinsel und Farbe japanisch zu werden. Bernt faßt die fremdartige Welt dort in lebendiger, farbenfreudiger Darstellung und fesselt mit jedem einzelnen Blatt. Carlos Grethe bringt eigenartige Schilderungen von der deutschen Wasserkant, der Nordsee, die durch ihre Naturempfindung häufig etwas geradezu Verblüffendes haben. Die Bilder Herschels lassen vor allem ein überaus großes Können in deren künstlerischen Behandlung erkennen, nicht weniger auch des Künstlers Vielseitigkeit in der Auswahl seiner Stoffe, alle von feinem Empfinden und sorgfältigster Durchführung. Zoff wandert nach der Adria und nach den Niederlanden, von wo er uns eine Reihe recht hübscher Landschaften und Genrebilder mitgebracht hat.

Was die allgemeine Ausstellung im Künstlerhause anbetrifft, so ist es bei dessen beschränkten Räumlichkeiten



Modelliert 1894
o *Text S. 158* o

GEORG BUSCH
MARTIN GREIF

Modelliert 1895
o *Text S. 158* o

GEORG BUSCH
EMILIE VON RINGSEIS

gerade nicht sonderlich überraschend, wenn man hört, daß vor dieser Herbstausstellung mehr als 600 Gemälde und plastische Werke von der Jury abgelehnt werden mußten; kaum ein Drittel von diesen hätte unter normalen Verhältnissen, d. h. bei Vorhandensein größerer Ausstellungsräume, dies Mißgeschick erreicht. Vom Standpunkte des Beschauers und Kritikers ist dieser für die betroffenen Künstler, speziell die jüngeren Talente so bedauerliche Umstand in gewissem Sinne vorteilhaft, da ja auch ohne die Zurückgewiesenen die Ausstellung noch umfangreich genug ist. So bunt, frisch und mannigfaltig ist das Gesamtbild der Ausstellung wohl kaum je gewesen. Und was für die Bedeutung der Sache am schwersten wiegt, so viel schaffensfreudige Jugend, so viele neue Namen und neue Werte hat noch kaum eine andere unserer Herbstausstellungen gezeigt. Unter den Gemälden ragen die Porträts offensichtlich hervor, trotzdem noch lange nicht alle Bildnismaler erschienen sind. Wir sehen ein recht vornehmes Kaiserbild, das Joanovits als Studie zu seinem für den Lloyddampfer Kaiser Franz Josef bestimmten Gemälde geschaffen hat, ferner von dem gleichen Künstler das charakteristische Bild eines ungarischen Magnaten, das den gewohnt feinen Koloristen zeigt und eine Bildnisskizze des Professors Wertheim. In dem warmen Goldton, den wir schon öfters an ihm bewunderten, bringt Torggler vornehme Damen-Porträts, ebenso Rauchinger und Schattenstein, der auch ein männliches Porträt von vorteilhaft-charakteristischem Reiz zur Ausstellung brachte. Auch Krauß, Scharf und Temple sind mit mehreren Porträts vertreten. Krauß zeigt den verstorbenen Hofburgschauspieler Josef Kainz als Richard II., ein recht stimmungsvolles Bild, sowie zwei Porträts aus der Wiener Gesellschaft. Scharf wird in seinen Herrenporträts immer zurückhaltender in der Farbe; bei seinem koloristisch sehr distinguiert zusammengestellten Damenporträt wird die volle Wirkung unzweifelhaft durch das vorhandene kleine Sofa beeinträchtigt. Temple hat ein vorzügliches Porträt des Dechanten Czernohorsky von Klosterneuburg gemalt, ebenso ein solches des bekannten österreichischen Politikers, Frhrn. von Plener. Viel beachtet wird das von Marie Rosenthal-Hatschek ausgestellte Porträt von Frau Gertrud Wolff-Wertheim aus Berlin. Erfreulich und vielversprechend ist das Wiederauftauchen der bisher dem Hagenbund angehörigen Maler Hampel, Delitz, Luntz, Radler und Hanatschek, welch letzterer erst kürzlich aus Amerika zurückgekehrt ist. Hampel gibt ein reizendes Interieur »Das gelbe Zimmer«, Delitz zwei recht fleißig gemalte Genrebilder, eine sonnige »Kartoffelernte« und eine äußerst anmutige Jause, die etwas an Liontards Chocolatière anklingt, Luntz ein temperamentvolles Bild der spanischen Tänzerin »Marequita«. Holitzers »Friderizianischer Grenadier« ist eine prächtige Leistung, Haßmann zeigt ein fein stilisiertes kleines Bild ernsten Charakters »Vorposten«. Einer, dem das Leben seine persönliche Eigenart nicht genommen hat, ist Ruzicke, der wieder eine Anzahl seiner stets gern gesehenen Hannatypen ausstellt. Der gediegene Ernst und die reiche Begabung, die aus Pocks früheren Arbeiten sprechen, finden sich auch in seinen äußerst interessanten Kostümstudien aus den Wiener Hofstallungen. Ein Hauch gesunder Frische weht durch Germelas »Vor dem Spiegel«, was auch von Larwins und Adamkiewicz Zigeunerbildern zu sagen ist. Eine prachtvolle Gemälde-Studie voll innerer Einheit und geschlossenster Wirkung zeigt uns Kempf mit einer Probe aus seinem »Jenseits von Gut und Böse«. Rothaug beweist in seinem »Frühlingslied« eine feine und poetische Seele. Von bemerkenswerter Frische und Kraft sind Gellers Marktbilder von Krakau, Preßburg und Raab, die neben einer bewundernswerten Beobachtungsgabe in Stimmung und Ton gleich vorzüglich sind. Von echtester Empfindung, eine ebenso liebenswürdige wie duftige Arbeit sind Harlinskys »Kinder beim Blumenpflücken«. Dunn bringt ein hübsches holländisches Blumenmädchen, Windhager ein Bild, betitelt »Heimkehr«, bei dem aber unzweifelhaft die Landschaft das Bedeutendere ist, Fahringer stellt uns wieder einige flotte Studien aus Bosnien hin, Fischer-Koystrand das originell und geistreich entworfene »Märchen vom Lebensglück«, im Triptychon voll tiefen Stilgefühls und großer koloristischer Wirkung. Überaus zahlreich sind die Landschaften vertreten. Der Landschaftsmaler, sagt Friedrich Naumann einmal in einer seiner gehaltvollen Kunstbetrachtungen, »kann ein Historiker sein oder ein Dichter oder ein Erzähler oder ein Naturforscher. So wird er mehrere dieser Eigenschaften in sich vereinigen...« Dies trifft auch für die diesmalige Herbstausstellung in durchaus abwechslungsreichem Maße zu. Die Hochgebirgslandschaften von Prinz zeigen einen absolut sicheren Instinkt für fesselnde Wirkungen, Baschny hat in den Bildern »Grinzing« und »Verandaaussicht« einen Duft, wie er ihn selbst in seinen früheren Bildern, die ihm seinen Ruf schufen, nicht erreicht hat, seine »Abendwolke« ist das Symbol einer angestrengten studienreichen, lebensvollen Kunst. Sehr schön und natürlich sind auch Epsteins »Wolken«, in welchen der Künstler einfach wiedergibt, was er sieht, nur kommt es ihm dabei nicht darauf an, mit dem Pinsel zu photographieren, sondern Reiz und Wert der farbigen Erscheinung festzuhalten und dies tut er denn auch mit jenem geschärften Auge, wie wir es von jeher bei ihm gewohnt sind. Ganz vortrefflich ist das Bauerngehöft mit den am Abend vom Felde zurückge

GEORG BUSCH HL. HUBERTUS

Bronzene Votivtafel zum 70. Geburtstag des Fürsten Waldburg-Zeil

kommenen Gespannen und das Klosterportal von Dürnstein. Famos malerisch gesehen sind Simonys Thesen vom Gardasee und aus Schönbrunn. Auch Wilt bringt ein recht stimmungsvolles Novemberbild von Schönbrunn. Respektables und solides Können verraten die brillant ausgeführten »Vorfrühlingslandschaften« von Albitz und Filkuke, die Bilder von Tina Blau, Brunner, Leitner, Darnaut, Zetsche, Kaufmann, Charlemont und Kasparides. Alle diese Namen zeigen Schöpfungen von bedeutender künstlerischer Höhe und machen der Wiener Tradition alle Ehre. Es kommt also ein erfreulicher Gesamteindruck zustande; überall zeigt sich ein ernster Wille zu ehrlichem Schaffen, dabei sind freilich Absicht und Individualität der einzelnen Künstler ziemlich verschieden. Aber auch die Bilder von Therese Schachner, Friedrich Beck, Damianos, Wolf, Koganowsky, Basek, Mytteis, Ranzoni verdienen alle Beachtung, welche ehrliches künstlerisches Streben und erfolgreiche Arbeit beanspruchen darf. Onckens Motiv aus Lantsch ist von lebendigstem Reiz. Froh gestaltet von unmittelbarer Lebendigkeit sind Hörwarters und Adolf Schwarz' Dalmatiner und Tiroler Bilder, ebenso auch Barisons Triester Hafen. Wilhelm Beckmann (Berlin) zeigt in seinen beiden Gemälden »Malchow« und »Bauernstube in den Vierlanden« ein ungewöhnlich inniges Eingehen auf das Kennzeichnende und Organische der Landschaft, alles ist mit ruhiger Klarheit und vollendetster Formenschärfe gezeichnet. Sehr eindrucksvoll ist ferner Karl Boehmes »Baskenküste«, die den an felsigen Gestaden brandenden Atlantischen Ozean veranschaulicht. Baron Drasches »Kirchenplatz in Berchtegaden« und Nikolaus von Scanavis' »Laaxenstein« sollen, obwohl ihre Schöpfer als Dilettanten gastieren, nicht minder gewertet sein, es sind beide überraschend sichere Kompositionen an Naturbetrachtung und Farbengebung.

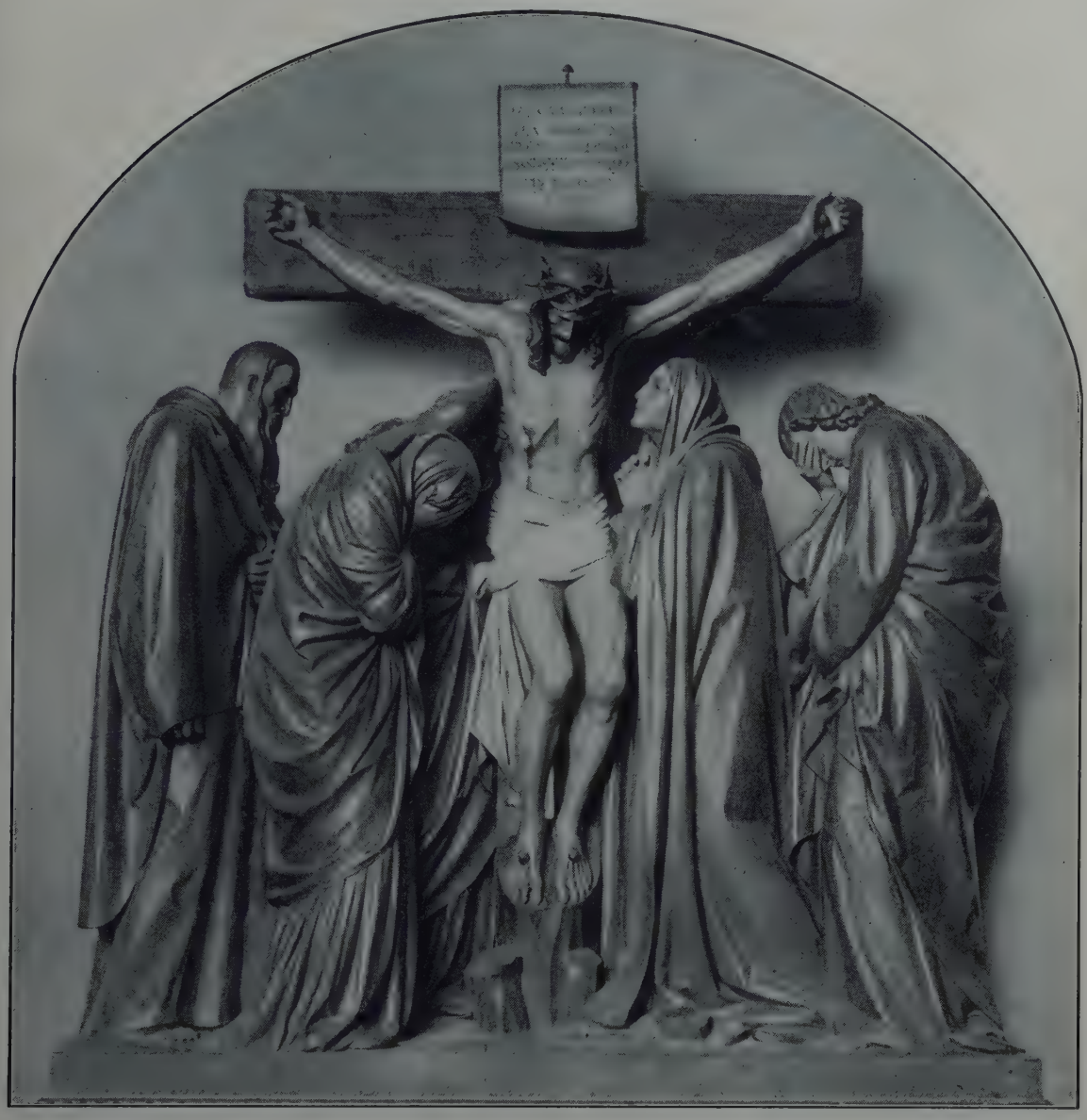
Ein Kirchen-Interieur von zart-religiöser Stimmung, wie immer sehr sauber gemalt, verdanken wir Pflügl, ein leuchtendes, buntes Stilleben Hans Hamza; äußerst naturgemäß und charakteristisch Nowaks »Aus Seebenstein« und die Wiener Bilder von Pippich und Graner. Olga Wisinger, Czech und Schuster haben heitere, mit großem Sinn für geschmackvolle Farbenverbindung empfundene Blumengärten gemalt, während der in neuerer Zeit immer mehr hervortretende Charlemont, ferner Emil Fiala, Zetsche, Konopa, Joh. Pentelei-Molnar, Minne Bittner und als Neulinge in Wien die Damen Susi Sing und G. Blahy Blumen-Arrangements verschiedenster Arten ausgestellt haben. Von Milan sehen wir in erfrischender Realistik goldige Bück-

GEORG BUSCH — RACHEL BEWEINT IHRE KINDER

Entstanden 1889. Text S. 148

linge, von Manyai brillantes Gemüse; beide Künstler haben eine eigenartige, überaus wirksame Malweise, die sich von der allgemein üblichen Stilleben-Schablone vorteilhaft abheben. Ziemlich stiefmütterlich ist die Ausstellung mit Bildern aus dem Tierleben bedacht, doch ersetzt deren Qualität die verhältnismäßig geringe Anzahl. Von Reibmeyr finden wir »Spielende Pferde« recht lebendig und durch einfache natürliche Gruppierung in die Augen fallend. Die beiden sich voneinander abkehrenden Störche Pontinis, »Geteilte Meinung« betitelt, haben einen recht frischen Ton und erzielen viel anerkennende Heiterkeit. »Mittagsruhe« von Breidwieser, ein Bild, das vielgeplagte Pferde darstellt, sowie Zenitschs Enten verraten eine gute Schule und zeigen eine ungewöhnlich gründliche technische Behandlung. Und nun zur Plastik.

Wie man »Plastik« genuß- und gewinnreich ausstellen soll, das wird wohl ewig ein ungelöstes Problem blei



GEORG BUSCH ES IST VOLLBRACHT

Gruppe in Holz vom Jahre 1904 für den Altar der Frhrl. v. Pappusschen Gruftkapelle in Rauhenzell. Text S. 156

ben. Stellt man die Bildhauerwerke als Zierstücke in die Bildersäle, so werden sie kaum gelegentlich beachtet — die »Farbe«, selbst schlechter Gemälde, schlägt alle Wirkung der plastischen Kunst tot. Sammelt man die Bildwerke in besonderen Abteilungen und Sälen, so wird das Auge des Beschauers an diesem Nebeneinander von Erz, Marmor und Gips, von groß und klein, von strengem und feinem Stil, von dekorativer und intimer Auffassung bald genug so abgestumpft, daß es Qualitäten nur mehr recht ungefähr unterscheidet. Genießend nachfühlen kann man ein Bildwerk eigentlich überhaupt nur für sich allein. So bleibt der Plastiker immer ein Stiefkind der Ausstellungen, vielleicht doppelt zu bedauern darum, weil er recht oft die größere Arbeit und Liebe an sein Werk gewendet hat. Ohne ein sicheres Maß von Können, sei es auch nur ein rein handwerkliches, kommt jenes ja überhaupt nicht zum Entstehen, während dem Maler Mittel bleiben, selbst wenn jenes Minimum an Handwerk fehlt, durch allerhand Bluff und Rezepte zu wirken.

In der diesmaligen Ausstellung der Künstlergenossenschaft herrscht die Kleinplastik vor. Von größeren Arbeiten ist es Gössers »Ödipus«, ein Greis, der sich mit erloschenem Blick wie lebenssatt an einem Stein niedergelassen hat, etwas mystisch, aber von bedeutender Wirkung. Eine kleine Bronze des gleichen Künstlers »Der Weg ins Leben« (weibliche Figur mit Putto) fällt durch treffliche Qualität der Form angenehm auf. Einen besonders starken Eindruck macht Lewandowskis preisgekrönte Skizze eines Denkmals, dessen Ausführung er jedoch einem in Galizien ansässigen Künstler überlassen mußte, angeblich weil er dort nicht mehr als wasch-

echter Pole betrachtet wird, seit er in Wien ständigen Aufenthalt genommen hat. Besonders zahlreich sind die Büsten vertreten, unter welchen diejenige des »Hofrats Professor Lang« von Maun an Intensität des Ausdrucks und der Formgebung ihresgleichen sucht. Von den übrigen Büsten sind die von Canciani, Heller, Rothberger, Schloß, Marani und Zerritsch durchwegs Qualitätsarbeiten, welche offenbar aus einer reichen Auslese hervorgegangen sind, auch einige recht hübsche Porträtstatuetten sind vorhanden, so eine »Dame im Straßenkleid« von Kühnelt, eine solche von dem bekannten Wiener Schauspieler Karl Blasel von Schloß und eine charakteristische Kostümfigur Pendls »Altwien«, die wohl auch als Porträt angesehen werden kann. Unter den Radierern und Miniaturmalern, die dieses Mal recht gut abgeschnitten haben, ist es in erster Linie Johanna Freund, deren Arbeiten neben Albert Richter sehr viel Anerkennung gefunden haben und wie wir glücklicherweise hinzufügen können, mit größter Berechtigung. Der Klub der Radiererinnen ist mit dreien seiner Mitglieder vertreten, die Damen Elbogen, Emma Hrnczyrz und Magda von Lerch, durchwegs mit sehr interessanten Blättern. Oskar Stössel hat außerordentlich schöne Porträts, von denen dasjenige des Professors Wachsmanns am meisten beachtet wird. Gold bringt einen prächtigen »Ziegenhirten«, Emil Singer »Birken« und »Dominikanerrampe in Brünn«, Helfert einen überaus natürlichen »Winter im Mürztal«, Samz ein schönes Schabblatt. Bergmeisters »Cavalli« verraten hohes künstlerisches Empfinden. Nicht vergessen soll ein Rahmen Torgglers sein, der geradezu von genialer Auffassung und eigenartiger Formschönheit ist.

GEORG BUSCH — PHILIPP NERI UND FELIX V. C.

Primizgeschenk für Prinz Felix von Öttingen-Spielberg. Holz. 1905. Text S. 152

Im Anschluß an diese Ausstellung hat der »Aquarellistenklub« der Künstlergenossenschaft eine sehr interessante und vielseitige Kunstschau dem Publikum zugänglich gemacht, das mit seinem Besuche nicht geizt und bereits durch zahlreiche Ankäufe sein Interesse auch durch die Tat beweist. Von den Mitgliedern ist es K. Pippich, der mit einer sehr günstig gewählten Ansicht der malerischen Perchtoldsdorfer Kirche in Aquarell den Reigen eröffnet. Ihm schließen sich an A. Karlinsky mit einem hübschen Genrebild in Tempera, E. Amereder mit einer Gouache »Das Brentanohaus«, Graner mit einem Bild aus der »Annagasse« und dem Portal des Palais Bräuner. Ferdinand Brunner glänzt mit einem scheidenden Sonnenstrahl, dessen Reflexe in einem engen Gäßchen recht stimmungsvoll und warm zum Ausdruck gelangen. P. Schattenstein zeigt eine vorzüglich gelungene Porträtstudie und ein recht gut gelungenes Bild des Malers Brunner. Ein Bild von hohem künstlerischem Reiz ist Hans Ranzonis Tempera »Aus Budweis«. Steininger bringt eine Reihe von sehr korrekt durchgeführten Porträtradierungen, Ludwig Koch ein vornehm wirkendes »Polomatch zu Pferde«. Walter Hampel ist durch einige feine Miniaturen und ein Temperabild, eine Nürnbergerin in alter Tracht, ungemein delikat gehalten, vertreten. Von außerordentlicher Schönheit ist Schusters Lagunenbild »S. Lazaro in Venedig« und in bewährter Meisterschaft behaupten sich Hugo Darnauts »Bauernhof« und ein ganz köstliches Gartenbild. Auch Rauchinger bringt eine Reihe recht hübscher Porträts, Hugo Charlemont reizende kleine, der Natur abgelauschte Schönheiten. David Kahn, der Meister des Rötels, diesmal in Dreistifttechnik die Studie zu einem »Sägenden Mann«. Auch Gäste sind ziemlich zahlreich vertreten. Besonders gefällt der Münchner René Reinicke. Er ist durch seine eleganten Zeichnungen für die Münchner Fliegenden Blätter berühmt geworden. Hier zeigt er, daß er mehr kann, und die malerischen Leistungen, die er bietet, sind höchster Anerkennung wert. Er bringt unter anderem eine farbige Gouache »In der Kirche«. Man erinnere sich an das berühmte Hauptwerk Leibls gleichlautenden Titels und man wird eine vollkommen zutreffende Vorstellung von Reinickes Bild gewinnen. Er hat starke koloristische Qualitäten und eine bezwingende Eigenart, ganz wundervoll ist seine Charakteristik in Ausdruck und Bewegung. Von dieser erhalten wir auch eine Probe in seiner Kohlenzeichnung »Die Schluchzende«. Das Antlitz der Unglücklichen ist nicht einmal sichtbar und doch spricht jeder Zug der Gestalt eindringlich von einem echten und tiefen Seelenschmerz. Gulbransson, der zweite Münchner, bringt lediglich Karikaturen, von

GEORG BUSCH CARITAS

Dekorative Gruppe für den Katholikentag in Dortmund, 1896. Text S. 149

denen diejenige Björnsterne Björnsons am meisten Aufmerksamkeit erregt. Einige reizende Aquarelle finden wir ferner von Hans Herrmann. Als heimischen Gast sehen wir A. Hlavacek mit einer Reihe farbiger Zeichnungen von gewohnter ernster Tüchtigkeit. Außerdem gibt es noch vieles Sehenswerte in dieser anspruchslosen, aber qualitativ glänzenden Ausstellung.

In der Ausstellung der Secession sind die eigentlichen Mitglieder nur sehr schwach vertreten, lediglich Eck und Anton Nowak fallen mit kleinen Kollektionen auf; fast den ganzen übrigen Raum füllen zwei polnische Gäste aus, die Bildhauer Waclaw Szymanowski und der Maler Jakob Malczewski, beide außerordentlich kräftige, ursprüngliche Individualitäten. Speziell Szymanowski weist eine Monumentalität auf, die sich mit ausgesprochenem nationalem Pathos zu bedeutender Wirkung zusammenschließt. Der Künstler führt sich mit einem Werke ein, das als eines der hervorragendsten Entwürfe der Plastik genannt werden muß, ein Werk, das einst wie ein Riesenrelief wirken wird, wenn seine Silhouette sich scharf von dem Hintergrund eines bewölkten Himmels oder — je nach dem Standpunkt des Beschauers — von dem gewaltig aufragenden Bau der Wawelburg abhebt. Diese ist bekanntlich im Wiederaufbau begriffen und wird einen Arkadenbau erhalten, der, einen großen Hofraum abschließend, zwei Flügel des herrlichen Renaissancebaues verbindet. Das Projekt Szymanowskis führt nun einen Zug mächtiger historischer Gestalten über diesen Verbindungsgang hin, eine 32 Meter lange Kolossalgruppe, die dem Besucher von der ehemaligen Größe des Landes erzählen soll. Wie Geister der Geschichte werden alle die Gestalten aus Polens Vergan-

GEORG BUSCH BISCHOF VALENTIN VON RIEDEL

Grabdenkmal im Dom zu Regensburg. Französ. Kalkstein. 1910.
Text S. 157

genheit im endlosen Zuge auf der Galerie erscheinen, ein Zug, der ewig um das Schloß wandelt . . ., so ungefähr erläutert der Künstler seine Idee. Die Führung hat eine majestätische Frauengestalt in wallendem Schleier: das Fatum. Ihr folgen die markantesten Gestalten der Geschichte Polens, von Boleslaw dem Kühnen an bis auf den Schweden Sigismund III., der als Letzter in Wawel residierte und seiner Glanzperiode mit der Übertragung des Königssitzes nach Warschau ein Ende machte. Neben den Gestalten der hervorragendsten Könige sind es auch die der historischen berühmten Frauen, welchen wir im Zuge begegnen, wie der Jagellonenfürstin Hedwig, der Bona Sforza, ferner die bekanntesten und charakteristischsten Volksfiguren, auch die berühmten Flügelreiter, welche wir schon aus den Bildern Matejkos kennen und die wir in dem großen historischen Wiener Festzug zu Ehren des 80. Geburtstages Kaiser Franz Josefs in Wirklichkeit auferstanden sahen. Die drei zu einer kompakten Masse zusammengestellten Hauptgruppen des Zuges sowie auch einzelne Figuren desselben sind für sich allein ausgeführt und geben dadurch Einblick in eine bis aufs kleinste Detail durchdachte und mit bewunderungswürdigem Gestaltungsvermögen beseelte Komposition. Kurz, ein vornehmes plastisches Kunstwerk von höchster Vollendung.

Außer diesem Monumentalwerk sehen wir von Szymanowski noch manche andere große Schöpfungen, von denen wir den in Holz geschnitzten Entwurf zum Chopin-Denkmal in Warschau, die Gruppe Maternité und ein ausnehmend schönes Grabdenkmal anerkennend erwähnen müssen. Von kleineren Arbeiten des so phantasiebegabten, fleißigen Künstlers gefällt uns

das anmutige Bild seiner Frau, die Büste Malczewskis und der äußerst lebensvolle Erlkönig. Der zweite polnische Künstler, Szymanowskis Kollege von der anderen Fakultät, wenn wir so sagen dürfen, der Maler Jacek Maleczewski, der durch seine heroisch und tiefsinnig symbolischen Gestalten, mit denen er in seiner Heimat berühmt geworden ist, überrascht und fesselt durch die merkwürdig phantastische Symbolik, welche er den meisten seiner Gemälde unterlegt, die aber manchmal doch so ins Weite gehen, daß es selbst einem modern geschulten Kritiker schwer wird, dem Gedankengang des Künstlers zu folgen. In seinem Bilde »Der Tod« z. B. stellen zwei Faune eine Bahre mit einem Leichname vor ein Haus neben eine Frau und zeigen einen Gesichtsausdruck, als ob sie über die ihnen zugemutete Aufgabe recht ungehalten seien. In den Porträts seiner Schwestern setzt der Künstler die beiden Damen zwischen Putten, die einmal Heuschrecken, einmal Haubenlerchen — Phantasiegebilde merkwürdigster Art — auf den Händen tragen. Manches Sonderbare und Eigenwillige haben auch seine Bilder »Der Künstler und der Ruhm«, »Das späte Alter«, »Der Zauberkreis«, das Porträt des Grafen Wodzicki und noch mehrere andere. In »Des Künstlers Gebet« nahen dessen Phantasiegestalten flehend einer madonnenhaft auf hohem Sitz thronenden Frau, sein Selbstporträt stattet er unter modernem Stehumlegekragen mit dem Halsstück einer Eisenrüstung aus. Sehr anziehend und einfach hat er seine Kinder mit Lauten im Schoß gemalt, ebenso das Bild seiner Tochter im sonnigen Garten. Von den Mitgliedern der Secession sind es, wie schon erwähnt, hauptsächlich Nowak und Eck, welche ziemlich zahlreich ausgestellt haben. Eck glänzt durch ein ungemein stimmungsvolles Bild »Blick auf Klosterneuburg« vom Leopoldsberg aus, ferner durch zwei weitere gleichfalls landschaftlich entzückende Bilder »Schloß Cobenzel vom Krapfenwaldel« und »Allee hinter dem Lusthause im Wiener Prater«. Nowaks Ansichten aus Niederösterreich und Dalmatien gewähren einen vollendeten Genuß, nicht allein durch das überaus gesunde Naturempfinden, sondern auch durch die wirksame malerische Auffassung, die sich in einer großen Anzahl entzückender Einzelheiten bemerkbar macht. Auch seine »Blumenstücke« zeigen eine verschwenderische Fülle von Farbenpracht. Walter Bondy (ein Gast) bringt einige Bilder von verschiedenartigem Wert, teilweise in modernster Pariser Manier, die nicht jedermanns Sache sind, denen aber eine recht flotte und geniale Malweise nicht abzusprechen ist.

Äußerst interessant und ebenso reichhaltig ist die Ausstellung von Plaketten, Medaillen, meist reichsdeutscher Künstler sowie die graphische Sammlung, welche zwei Räume des Secessionsgebäudes füllen. Von den ersteren finden wir Arbeiten der Kleinplastik von gediegenem Ernst und

GEORG BUSCH — WELTENRICHTER

Hauptfigur vom Grabdenkmal für Bischof Frhr. v. Leonrod im Dom zu Eichstätt. Französ. Kalkstein. 1908.
Text S. 156

GEORG BUSCH — BISCHOF IGNATIUS VON SENESTREY

Grabdenkmal in französ. Kalkstein in der St. Jakobskirche zu Regensburg. Aufgestellt 1910. *Text S. 157*

GEORG BUSCH — CHRISTUS DER VERGELTER

Grabdenkmal in Laaser Marmor für Fräulein von Abel in Diessen am Ammersee. Vom Jahre 1907. *Text S. 156*

GEORG BUSCH

FREIHERRL. VON HERTLINGSCHES FAMILIENGRAB

Untersberger Marmor. 1907. Text S. 153

GEORG BUSCH PIETÀ

Bronzerelief vom Grabmal für Frau Ständerat Schubiger in Uznach 1909. Text S. 153

reichem Können, so den Bismarckkopf Hildebrands, die Messel-Plakette Hahns, Max Klinger von Felix Pfeifer, Frau Rat Goethe von Josef Kowarzik, Emil Sauers Profilporträt von Kautsch und der Säemann Hugo Kaufmanns. In der graphischen Sammlung sehen wir von ersten Meistern der Radierkunst manche alte Bekannte, so Käthe Kollwitz, Holroyd, Penell, Zeising, Chahine, sehr wertvolle altertümelnde Holzschnitte Walter Klemms, von Künstlern, die unseres Wissens in dieser Technik in Wien noch nicht ausgestellt haben, Emile Klaus, Nolde, Axel Gallén, East, Vallet, Villon und andere. Georg Gelbke erfreut mit einer sehr hübschen Federzeichnung, Robert Sterl mit ausgezeichneten Lithographien. In der Mehrzahl steht man vor solid künstlerisch durchgearbeiteten Blättern von hohem zeichnerischem Wert.

Im »Hagenbund« hat der tschechische Künstlerbund »Manes« zurzeit eine sehr sehenswerte Ausstellung veranstaltet, in der Plastik und Graphik hauptsächlich vertreten sind. Von den Malern kennt man übrigens die meisten schon von früher als gelegentliche Gäste, so Honsa, Hudecek (»Nach dem Gewitter«), Ullmann (»Wintersonne«), Pollak-Karlin, Stretti, Simon und Preisler; ebenso auch den jüngst verstorbenen Slavicek, der in neuerer Zeit als Vorbild für die meisten jüngeren tschechischen Landschaftsmaler gelten kann. Auch Marek, der bewährte Lehrer, ist vertreten, doch wirken seine Bilder heute schon ziemlich veraltet. Von neueren Talenten ist es der junge Myslbek, der Sohn des berühmten Bildhauers, der in seinen Bildern »Pierrot«, »Dorfzirkus«, »Im Krankenhaus« ein wenig an Zuloaga erinnert, aber eine mehr dem Whistlerschen Grau nahekommende Farbengebung hat; seine Radierungen stehen jedoch augenscheinlich seinen Bildern nach, sie sind etwas zu manieriert. Außerordentlich dekorativ und brillant im Kolorit ist ein Stilleben von Vik, Nechlebas Porträts zeigen einen Sinn fürs Große und verraten eine innere Verwandtschaft mit der Schaffensart Rembrandts. Einfach und ausdrucksvoll zugleich sind Pruchas »Weidende Ziegen«. In der zahlreich vertretenen Plastik macht sich der moderne französische Einfluß ziemlich stark geltend. Wir bemerken besonders den Rodin-Schüler Maratka, der in seinen späteren Arbeiten mehr zu der Art Maillots und der primitiven Antike neigt. Sehr wirkungsvoll und von einer tief ernsten Stimmung ist Kafkas »Todesengel«, der sich, die Fittiche ausbreitend, auf die Erde niedersenkt; seine Darstellungsweise ist bewegt und von echt künstlerischem Empfinden, auch sein Bild des Ackerbauministers Braf ist von treffsicherer, gewissenhafter Durchführung. Eine gleichfalls vortreffliche Arbeit ist eine weibliche Figur Kofraneks, die eine erfreuliche Beherrschung des Stofflichen zeigt und auch sonst hochachtbare künstlerische Qualitäten aufweist; auch Benes Mädchenkopf verdient alles Lob. In der graphischen Abteilung ist es Svabinski, der durch seine herrlichen Blätter berechtigtes Aufsehen erregt und zweifellos den bedeutendsten lebenden Radierern zugezählt werden muß. Sein Doppelbildnis, das Mezzotint Sommernacht, die

GEORG BUSCH

Relief vom Matthäus Müller-Grabdenkmal in Eltville. Laaser Marmor. Text S. 153

Porträts des Dichters Sova und des ehemaligen Ministers Rände, »Mittag«, und nicht zum letzten sein Selbstporträt, zeugen von gleich großem Können, sowohl hinsichtlich der Farbenstimmung wie der vorzüglich ausgeführten Zeichnung. Hans Schwaiger, wohl eines der ältesten Mitglieder des Manes hat eine Reihe feiner Aquarelle ausgestellt. In ihrer Lebendigkeit und Stilgerechtheit sind diese geistreichen und interessanten Gaben von besonderer Eigenart, auch sein vorzüglicher »Zigeuner« hat hohe künstlerische Qualitäten. Vondrous »Karlsbrücke« und »Landungsplatz« sind prächtige Arbeiten und auch Arnost Hofbauers »Kirschenallee« macht einen recht befriedigenden Eindruck. Stursa hat einige Extravaganzen ausgestellt, die vielem Widerspruch begegnen, seine »Eva« dagegen ist von ungewöhnlicher Schönheit. Ein bedeutendes Werk ist auch die in Holz geschnitzte Figur Bileks »Das Entsetzen«, obwohl sie, anscheinend durch eine Marotte des Künstlers, merkwürdigerweise von oben bis unten mit parallelen Rillen gestreift ist. Solche den Gesamteindruck störende Einzelheiten blieben besser ungeschehen. Hübsche Plaketten bringen Spaniel und Sejnost, ersterer auch eine hübsche Knabenbüste. Sonst sind von Graphikern noch Mikulas und Kobliha zu erwähnen, sowie Tratnik, der eine an Goya erinnernde Zeichnung »Die Blinden« — eine sehr fleißige und genaue Arbeit — ausstellt.

Von kleineren Ausstellungen ist diejenige des »Österreichischen Künstlerbundes«, die in dem weitbekannten Kunstsalon Pisko ihr Heim aufgeschlagen hat, zu erwähnen. Hauptsächlich sind es die Kollektivausstellungen Erwin Pendl, F. Kuderna und J. Sternfeld, welche große Beachtung vonseiten der zahlreichen Besucher findet. Eine Ausstellung im eigenen Atelier hat A. D. Goltz in recht vornehmer und gediegener Weise arrangiert. Der Künstler, welcher sich mehr und mehr der Landschaftsmalerei genähert hat, gibt uns eine ganz stattliche Reihe prächtiger Schöpfungen, meist mit Motiven aus Österreich, so das sonnige Weinland der Wachau und den grauen Tag, der Hügel, Wälder und Fluß in feinen Duft hüllt. Die feinen Stimmungen und Lufttöne haben in Goltz einen liebevollen Beobachter und empfindungsreichen Interpreten gefunden.

Auch in der Hauptstadt Ungarns wird sich demnächst eine große Kunstschau auftun, da die Ungarische Gesellschaft für bildende Künste anläßlich des 50jährigen Jubiläums ihres Bestehens eine größere Ausstellung veranstalten wird, über die Kaiser Franz Josef bereits das Protektorat übernommen hat. Richard Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

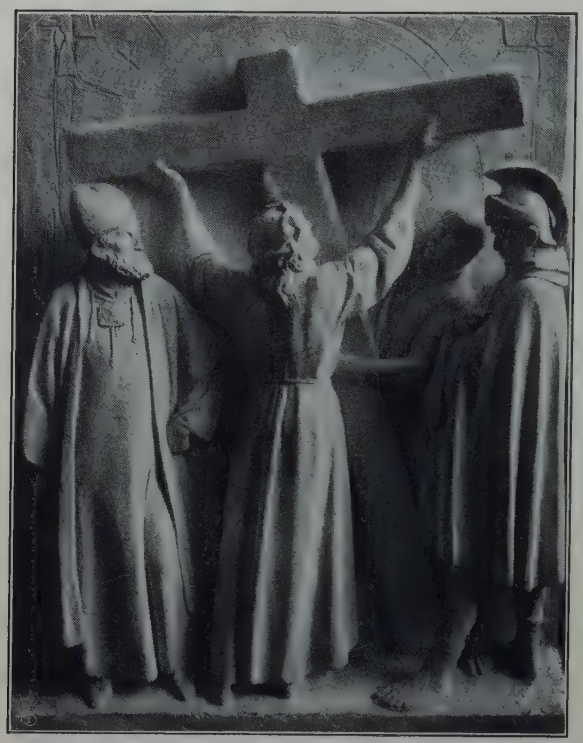
Ausschreiben eines Wettbewerbes. Der Stadtmagistrat in Bonn schreibt zur Erlangung von Entwürfen für einen Laufbrunnen auf dem Platze »Am Hof«, gegenüber der Universität in Bonn, einen Wettbewerb unter den in der Rheinprovinz ansäßigen oder daher gebürtigen Künstlern aus. An Preisen sind vorgesehen: ein I. Preis von 750 M.; ein II. Preis von 500 M. und ein III. Preis von 250 M. Für die Ausführung des Brunnens steht die Summe von 16000 M. zur Verfügung. Die Entwürfe sind bis zum 1. Juni dieses Jahres an das städtische Obernier-Museum zu Bonn abzuliefern. Die näheren Bedingungen nebst Lageplan und photographischer Ansicht des Platzes sind durch das Stadtbauamt in Bonn zu beziehen.

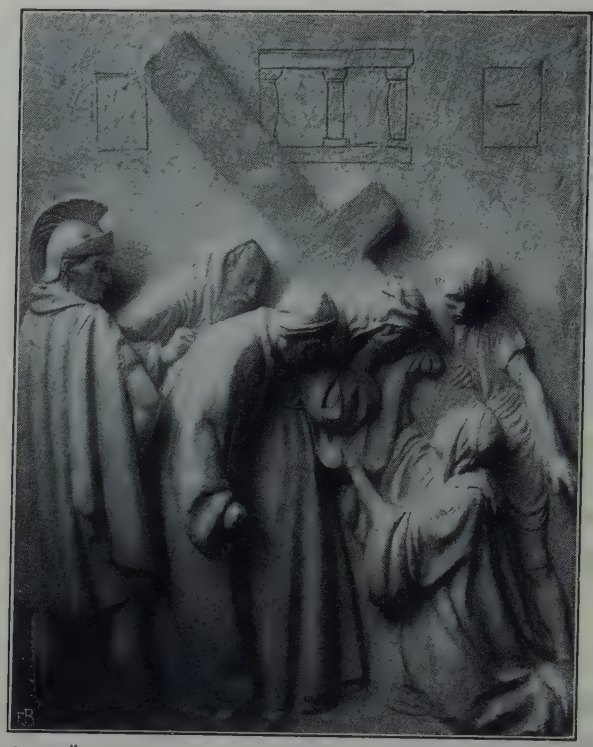
Die Bayrische Gewerbeschau 1912 in München. — Kürzlich ist ein von der bayerischen Gewerbeschau 1912 in München ausgeschriebener Wettbewerb

GEORG BUSCH GRABDENKMAL

Für Ständerat Schubiger. 1908

Text S. 157

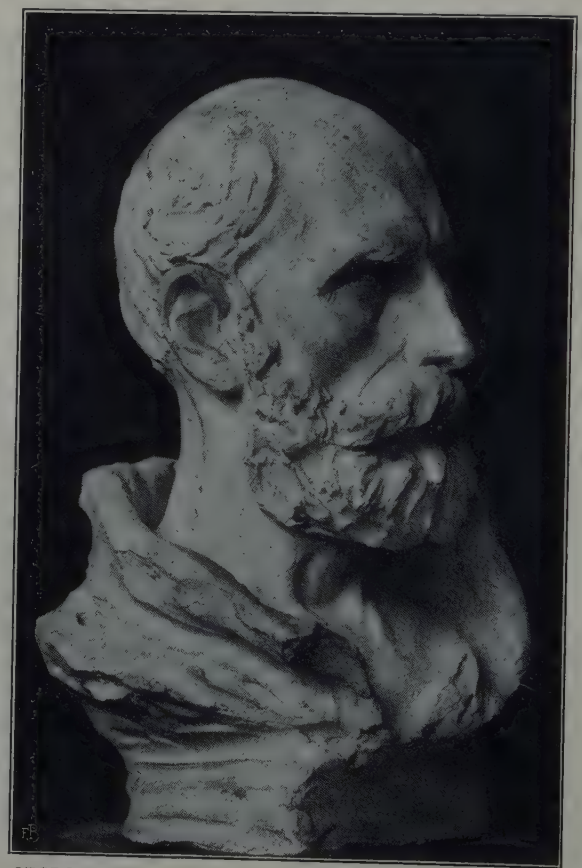




GEORG BUSCH. — II. UND VI. STATION VOM KREUZWEG FÜR LUDWIGSHAFEN. 1911. — Text S. 152

zur Erlangung guter Entwürfe für Glasgemälde und Kunstverglasung zur Erledigung gekommen, der ein sehr erfreuliches Resultat ergab. Der Appell, sich an diesem Wettbewerb zu beteiligen, hat namentlich bei der jüngeren Künstlerschaft Bayerns Anklang gefunden, und es sind nahezu 200 Arbeiten eingereicht worden. Einige der Entwürfe sind vollendet schön. Mit einem ersten Preise wurde ein Entwurf von Bernhard Jäger ausgezeichnet; ferner erhielten Preise Entwürfe von G. G. Klemm, Pampel, Blocherer und Schwab. Bei den Serien-Entwürfen wurden Arbeiten von Joseph Mayer, Klemm, Karl Schwab und Figel prämiiert. Einfachere Forderungen waren hinsichtlich der Kunstverglasung gestellt. Besonders glücklich erscheinen die Lösungen dieser Aufgabe bei den prämiierten Arbeiten von Gangl, Westermaier und Emma Hoffmann.

Christliche Kunst. Im Schaufenster der Gesellschaft für christliche Kunst, München, war kürzlich ein Altar für die Schloßkapelle des Herrn Grafen Günther-Stolberg ausgestellt. Entwurf und Modell sind von Bildhauer Thomas Buscher, die Ausführung von Goldschmied Cosmas Leyrer. Das Gemälde „Anbetung der drei Könige“ stammt von Professor Kaspar Schleibner, der Rahmenentwurf von Architekt Ferdinand Thamm und die Ausführung desselben von Bildhauer Jean Bechtel. Sämtliche Künstler sind in München.

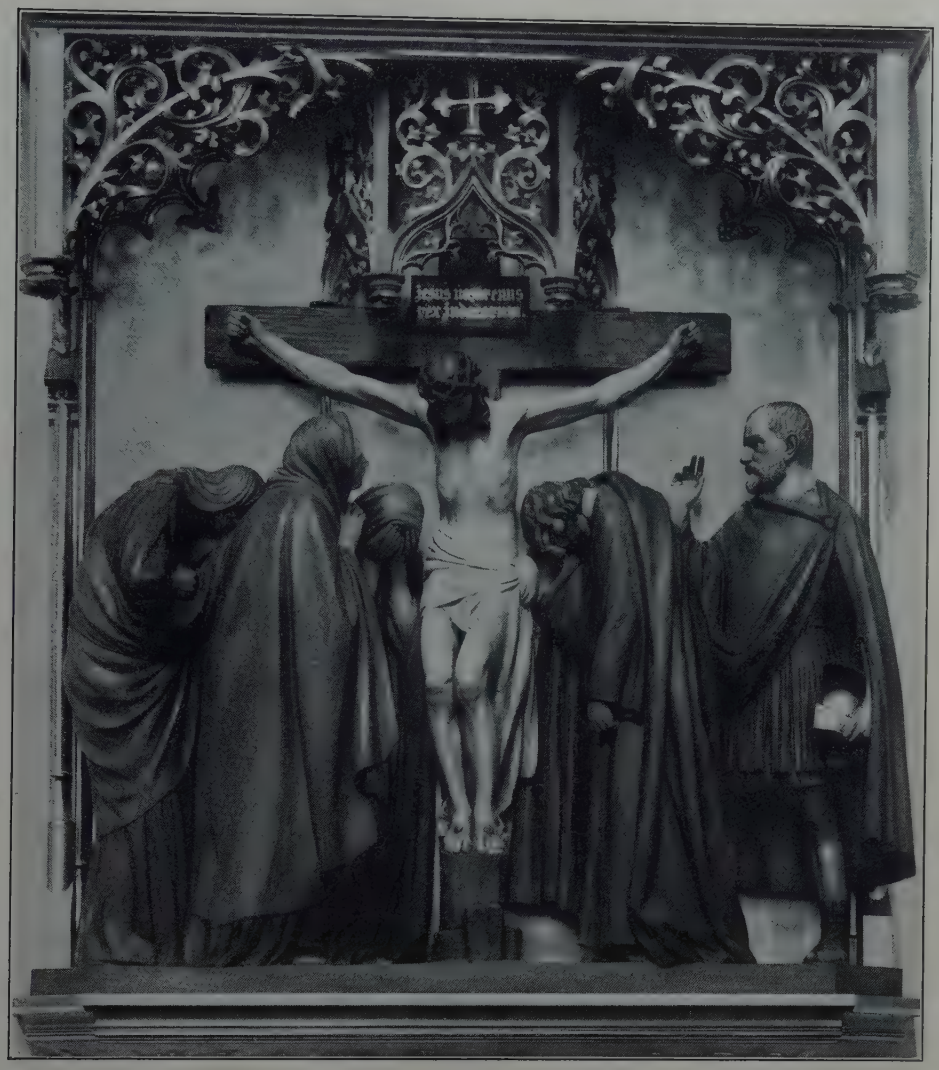


GEORG BUSCH — PORTRÄTBÜSTE

Ein Druckfehler hat sich S. 148 oben Zeile 2 eingeschlichen: »Der Verlorene Sohn« von Prof. G. Busch ist nicht 1910, sondern 1900 entstanden. — In Heft 5, S. 29, Sp. r., Zeile 1 muß es heißen: Palazzo Turco.

BERICHTIGUNG

Von sehr geschätzter Seite wird uns geschrieben: Sehr geehrte Redaktion. Das Heft 5 d. J. der »Christlichen Kunst« bringt einen Bericht aus Düssel-



GEORG BUSCH XII. KREUZWEGSTATION

In der St. Paulskirche zu München. Holz. 1911. Text S. 151

dorf über die Gründung eines Verbandes, angeblich zur Förderung christlicher Kunstinteressen. In diesem Berichte wird meine Person unter den Mitgliedern aufgezählt, meine Ausstellungen und meine Lehrtätigkeit in der Akademie als im Rahmen der Vereinsbestrebungen gelegen dargestellt und zum Schlusse noch bemerkt, alles dies gereiche mir wie der Vereinigung zu besonderer Empfehlung. Wenn nun der Ton der Abhandlung ein wohlwollender ist, so kann ich doch einen derartigen Eingriff in mein Selbstbestimmungsrecht nicht unwidersprochen lassen. Tatsache ist, daß ich zu dieser Gründung in keinerlei Beziehung stehe.

Hochachtungsvoll ergebenst
J. Huber-Feldkirch.

Trotz mancher Bedenken, welche sich auf frühere Preßäußerungen stützten, haben wir den Aufsatz über die Ausstellung einer »Vereinigung für christliche Kunst in Düsseldorf« auf S. 25 der Beil. vorigcr Nummer veröffentlicht, da uns von zunächst beteiligter Seite wiederholt versichert worden war, es handle sich bei dieser Vereinigung lediglich um gegenseitige künstlerische Anregung, aber keineswegs um eine Sonderbündelei oder andere unkünstlerische Motive. D. Red.

BÜCHERSCHAU

Ethik und Ästhetik von P. Dr. M. Künzle, O. M. Cap., Prof. der Philosophie am Lyzeum in Stans. Freiburg, Herder, 1910. 380 S.

Lange Zeit hat in gewissen Kreisen die Anschauung gegolten, die Kunst sei absolut frei und selbstherrlich und habe keinerlei Gesetz, auch kein ethisches über sich anzuerkennen. In unseren Tagen hat eine entschiedene Reaktion hiegegen eingesetzt. Man konnte sich auf die Dauer der Erkenntnis nicht mehr verschließen, wie wenig ein derartiger Standpunkt der Kunst selber förderlich sei und welch ein Schaden dem sittlichen Empfinden des Volkes aus einer solchen gesetz- und zügellosen Kunst erwachse. Aus derartigen Erwägungen ist beispielsweise das prächtige Buch Johannes Volkelts entstanden (»Kunst und Volkserziehung«), worin, wenn auch in

etwas verklausulierter Form, von der Kunst die Beobachtung ethischer Schranken verlangt wird. Das vorliegende Werk von P. Dr. Künzle hat einen österreichischen Kapuzinerpater zum Verfasser, welcher zudem von den Grundlagen der Scholastik aus an sein Problem herantritt, seine grundsätzliche Stellungnahme kann uns also von vorneherein nicht zweifelhaft sein. Mit großer Gründlichkeit stellt er zuerst das Wesen der ethischen und der ästhetischen Werke fest, während im zweiten Teil die Wechselbeziehungen beider Gebiete erörtert werden. Dr. Künzle bleibt aber nicht bei den entwickelten theoretischen Prinzipien stehen, er ist ein gründlicher Kenner des modernen Kultur- und Kunstlebens, dessen Erscheinungen er an jenen Prinzipien mißt. Hierbei zeigt er sich keineswegs einseitig oder engherzig, vielmehr kommt er den Anschauungen und berechtigten Forderungen der modernen Zeit soweit entgegen, als es sich mit den Grundsätzen der christlichen Ethik nur immer verträgt. So ist er in der schwierigen Frage über Kunst und Darstellung des Nackten zwar nicht lax, aber auch nicht rigoros und gestattet z. B. in gewissen Grenzen die Darstellung des Nackten, gestattet das Aktzeichnen, das Modellstehen usw. Ein ebenso schönes als klares Programm über die Aufgabe der Kunst entwickelt der Verfasser in Kapitel IX des zweiten Hauptteils. Die Darstellungsweise ist trotz des vielfach spröden Stoffes nicht trocken, die Ausdrucksweise geschmackvoll und klar. Ich wüßte kein Werk auf christlichkatholischer Grundlage, welches die einschlägigen Fragen in solch gründlicher und dabei praktisch brauchbarer Weise behandeln würde.

Zu S. 281 wäre ergänzend zu bemerken, daß Overbeck nur nach dem männlichen Akt gezeichnet hat.

Dr. Damrich

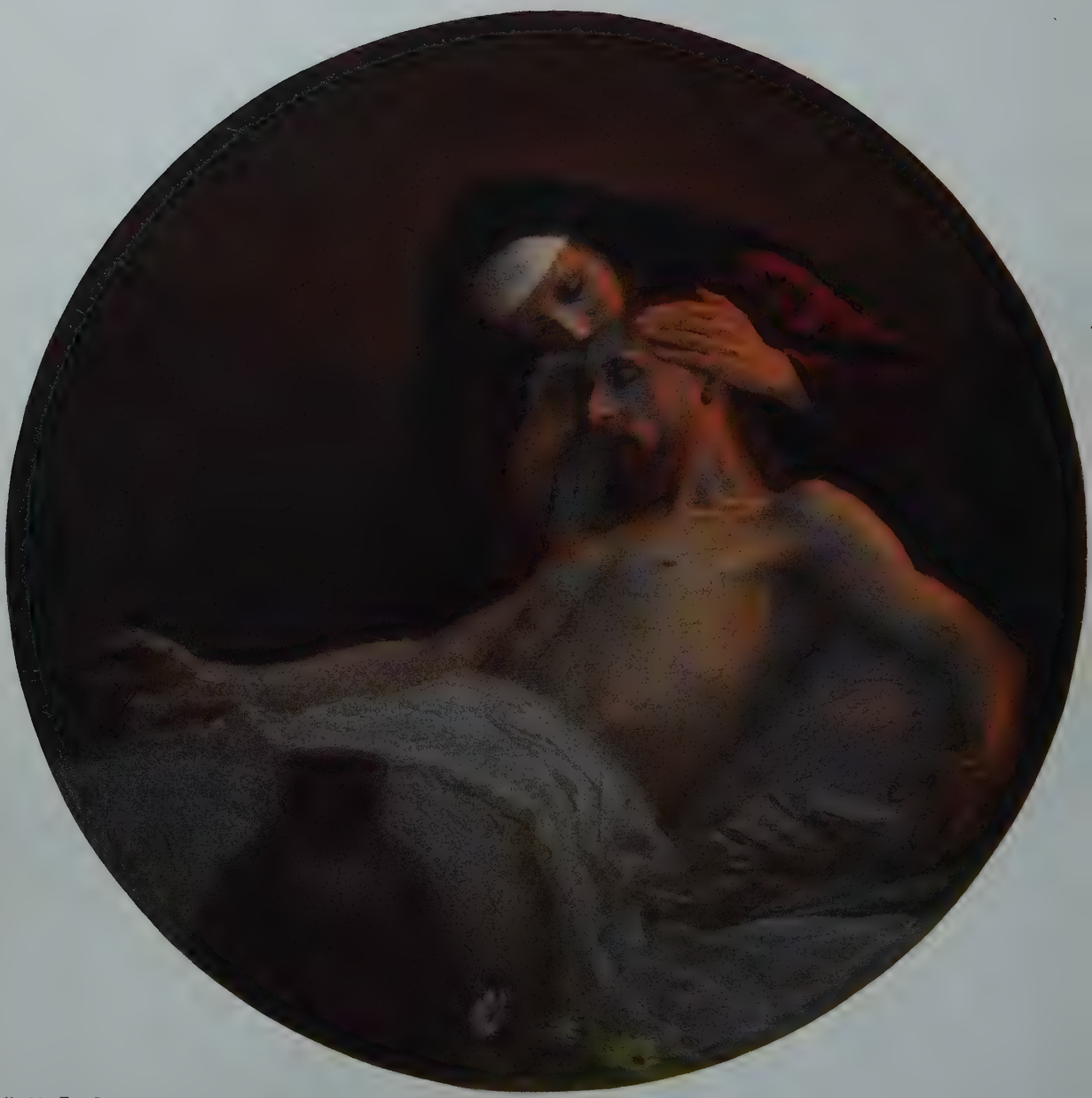
GEORG BUSCH — HL. BONIFATIUS

Modelliert 1896. Text S. 152

Walhalla. Kulturbilder aus der deutschen Vergangenheit und Gegenwart, begründet und herausgegeben von Dr. Ulrich Schmid unter Mitwirkung von Historikern und Künstlern, VI. Jahrgang, Leipzig 1910. 6 M.

Die Veranlassung, diese Zeitschrift im Rahmen der »Christlichen Kunst« zu besprechen, bot in erster Linie der Artikel über »Til Riemenschneider« aus der Feder Karl Adelmanns. Der Verlag E. A. Seemann hat denselben als »die erste erschöpfende Monographie« über diesen Meister angekündigt, so daß man auf eine grundlegende Arbeit zu hoffen alle Berechtigung hatte, um so mehr, als Karl Adelmann seit Jahrzehnten sich mit großer Liebe und Hingebung dem Studium dieses Lyrikers unter den fränkischen Bildhauern zugewendet hat. Diese Studie, wie wir sie benennen wollen, bildet den Schwanengesang des Verfassers, der, wie ein Nekrolog in dem gleichen Bande der Walhalla uns belehrt, am 15. Oktober 1910 verstorben ist. Es erscheint für den Rezensenten in Anbetracht dieses Umstandes außerordentlich schwierig, über die Arbeit zu urteilen. Jedenfalls können wir aber nicht beipflichten, daß in derselben nicht die angekündigte »erste erschöpfende Monographie« vorliegt, denn keinesfalls ragt dieselbe zu der Bedeutung des bekannten Tönnisschen Werkes heran, das, abgesehen von der gründlichen Ausnützung des archivalischen und literarischen Materials, eine im wesentlichen sehr gute kritische Behandlung des Stoffes aufweist. Dem streng-wissenschaftlichen Charakter dieses Werkes gegenüber erscheint Adelmanns Arbeit vorwiegend populär und weniger für die wissenschaftliche Fachwelt, als für ein kunstliebendes Laienpublikum geschrieben. Die Vorzüge der Monographie liegen auf einer möglichst vollzähligen Registrierung der Werke Riemenschneiders, lassen aber ein Einreihen derselben in den Entwicklungsgang des Künstlers vermissen. Nach Tunlichkeit sind die Schul- und Werkstatt-Arbeiten ausgeschieden. Durch die Anordnung des nicht authentischen Materials nach gegenständlichen Gruppen ist die Übersicht über die eigenen Arbeiten Riemenschneiders und die seiner Schule, beziehungsweise Werkstatt sehr erschwert. So dankbar die reiche Zusammenstellung der einschlägigen Schnitzwerke anerkannt werden muß, ebenso sicher erscheint es, wie schon gesagt, daß durch diese Monographie das grundlegende Werk von Tönnis in keiner Weise überholt ist. Dankbar will auch der reiche Apparat von Abbildungen hervorgehoben werden, wenn dieselben auch in ihrer, zum Teil mäßigen Reproduktion nicht das geeignete Bild der Originale wiedergeben. Von den übrigen Artikeln dieses Bandes der »Walhalla« erscheint mir als der weitaus wertvollste und wissenschaftlichste jener von Dr. Otto Maußer, München, »Eine Fahrt durch die Reiche des Jenseits, unbekannte deutsche Jenseitsvisionen«. Er dürfte besonders geeignet sein, Licht in eine Reihe bisher wenig bekannter und schwer zu erklärender Bildwerke der Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts zu tragen, vor allem in Darstellungen, welche den Allerseelen-Kultus und die Lehre vom Fegfeuer zum Inhalt haben. Bei dem außerordentlichen Mangel derartiger Publikationen ist Maußers gründliche Abhandlung besonders zu begrüßen. Die Reisebilder Bamberg-Würzburg von Ulrich Schmid entsprechen mehr dem belletristischen Charakter der Walhalla, als einer wissenschaftlich befriedigenden Behandlung des Stoffes.

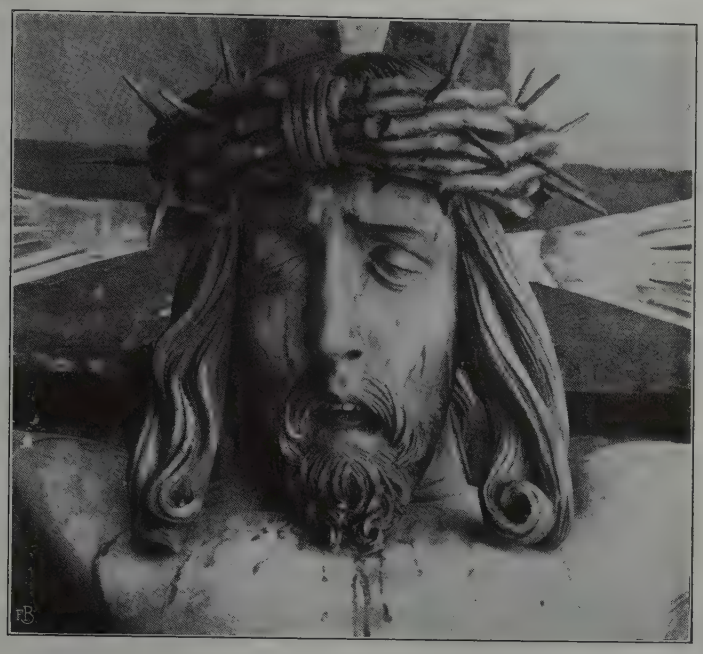
Ph. M. H.



Nr. 90. Em. Dite

Ges. f. christl. Kunst, München

PIETÀ



KRUZIFIXUS IN DER KAPELLE ZUR SCHMERZHAFTEN MUTTER GOTTES BEI ST. GEORG IN AUGSBURG

Text unten

ZWEI KRUZIFIXBILDER VON LOY HERING

Von FELIX MADER

Auf den vielen Grabdenkmälern, die aus Loy Herings Werkstätte hervorgingen, sieht man häufig die Darstellung des Kruzifixes. Anläßlich meiner Forschungen über den Meister konnte ich aber auch drei selbständige Kruzifixe großen Stiles namhaft machen, die Hering geschaffen hat, Werke von hohem künstlerischem Wert. Alle drei befinden sich in Eichstätt.[1]) Das großartige Kruzifix im Mortuarium und jenes auf dem Friedhof sind Steinbildwerke, das Kruzifix in der Domdechantei gehört zu den wenigen Holzschnitzwerken, die Meister Loyen hinterlassen hat. Im folgenden sei auf zwei weitere Kruzifixbilder hingewiesen, die zweifellos dem Lebenswerk Herings zugerechnet werden müssen.

Das eine befindet sich in der Georgskirche in Augsburg, ein überlebensgroßes Holzschnitzwerk. Ich habe seinerzeit gezögert, es dem Meister zuzuteilen, der Gesamtüberblick über Herings Schaffen führte mich aber inzwischen zu der Überzeugung, daß es doch auf seinen Namen in der Kunstgeschichte verzeichnet werden müsse, und zwar handelt es sich um die früheste Schöpfung, die wir von Loy Hering kennen. Leider hat das bedeutende Werk an seinem heutigen Aufstellungsort nur indirektes Licht, was die Betrachtung und Würdigung nicht wenig erschwert.

Das Augsburger Kruzifix ist eine Schöpfung von großer, mächtiger Auffassung, nahe verwandt mit dem Eichstätter Mortuariumkruzifix. Die Majestät des Todes Christi inspirierte den Künstler, das agios o theos, agios ischyros, agios athanatos der Karfreitagsliturgie. Dem dargestellten Moment liegt das Wort des Evangelisten: »emissa voce magna expiravit« zugrunde. (Abbild. oben.) Und wie eindrucksvoll und groß ist derselbe geschildert! Nicht die Qual des Todes suchte der Meister auszusprechen, sondern die Hoheit des Gottesopfers. Daher die großen, monumentalen Konturen der Gestalt, die völlig frontale Stellung, der streng durchgeführte Symmetrismus der Körperhälften. Wie bemerkt, muß das Kruzifix als das älteste bekannte Werk Herings be-

[1]) F. Mader, Loy Hering, München 1905, S. 47, 52, 93.

KRUZIFIXUS IN DER FRANZISKANERKIRCHE ZU SCHWAZ
Text unten

trachtet werden. Von den formalen Tendenzen der Renaissance ist es nämlich noch wenig beeinflußt, vielmehr kommt der Naturalismus der Spätgotik, wenn auch in geklärten Formen, noch kräftig zum Ausdruck sowohl in der energischen Körpermodellierung wie in der Behandlung des Lendentuches. Das Kruzifix muß also vor der italienischen Reise [1]) des Künstlers, um 1508—1510, entstanden sein.

Das zweite Kruzifix ist ein Steinbildwerk. Es befindet sich in der Franziskanerkirche zu Schwaz, seit 1735 im südlichen Seitenschiff. Ursprünglich erhob es sich über dem Kreuzaltar. [2]). (Abb. oben.)

Ein Kruzifix von Loy Hering in Schwaz zu treffen, erscheint für den ersten Moment auffällig. Aber die traditionelle Nachricht, es sei 1521 von Eichstätt über Passau nach Schwaz gekommen [3]), also auf dem Wasserweg, beseitigt im Zusammenhang mit den stilistischen Momenten jeden Zweifel: das Schwazer Kruzifix gehört Loy Hering an. Wenn man sich

[1]) Vergl. ebenda, S. 2 und 110.

[2]) Gg. Tinkhauser, Topographisch-hist.-stat. Beschreibung der Diözese Brixen, 2. Bd., Brixen 1856, S. 582 f.

[3]) Derselbe, a. a. O. Vergl. Berthold Riehl, Die Kunst in der Brennerstraße, S. 36.

übrigens erinnert, daß Schöpfungen des Eichstätter Meisters ihren Weg nach Wien, an den Rhein und sogar nach Münden in Hannover fanden, so wird man sich nicht wundern, ihm auch in Tirol zu begegnen.

Das Schwazer Kruzifix ist wieder ein sehr bedeutendes Werk, ein monumentales Denkmal des Golgathamysteriums, monumental in der Auffassung wie in der Ausführung. Der Entstehungszeit zufolge muß es als Renaissanceschöpfung bezeichnet werden, aber einer Renaissance, die von der Frische der Spätgotik noch nachdrücklich beeinflußt ist. Die Körpermodellierung ist hier markiger und energischer als an dem ungefähr gleichzeitigen Mortuariumkruzifix in Eichstätt.[1])

Nach keiner Richtung hin erscheint das Schwazer Kruzifix etwa als Wiederholung der früheren Kreuzbilder Herings. Es handelt sich um eine höchst lebensvolle, originale Konzeption. Was die Evangelien über das körperliche und seelische Leiden des Herrn berichten, schwebte dem Künstler vor, als er diesen Kruzifixus meißelte. Das Angesicht des Erlösers ist von Schmerz durchfurcht, und dieser Schmerz ist so hoheitsvoll zum Ausdruck gebracht, daß man es unmittelbar fühlt, es handle sich nicht bloß um körperlichen Schmerz, sondern noch mehr um tief inneres Leiden. Vielleicht dachte der Künstler an den Ruf des Gekreuzigten: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« Die Barockzeit hat diesen Gedanken allerdings dadurch zum Ausdruck gebracht, daß sie den Gekreuzigten Haupt und Blick zum Himmel wenden läßt, dieses pathetische Motiv kannte jedoch die Spätgotik bezw. Renaissance nicht. Wie dem auch sei, für jeden Fall ist die Tiefe und Hoheit des Ausdruckes, der dem Schwazer Kruzifix eigen ist, von unmittelbarster und eindringlichster Wirkung, ohne alle Effekthascherei, höchst wahr und innig, nicht ausschließlich auf Mitleid, nicht ausschließlich auf den Eindruck der Hoheit gestimmt, sondern beides zu gemeinsamer Wirkung vereinigend.

Das Kruzifix ist in Eichstätter Kalkstein, der durch Politur marmorartig wirkt, ausgeführt. Es ist aus einem Stück gearbeitet. Bei der Transferierung im Jahre 1735 wurde es zerbrochen, aber geschickt wieder zusammengefügt.[2]) Die Bestellung bei dem Eichstätter Meister mag vielleicht von den Fuggern ausgegangen sein.

[1]) Die photographische Aufnahme verdanke ich Herrn kgl. Gymnasialprofessor Dr. A. Hämmerle in Eichstätt.

[2]) Tinkhauser a. a. O.

JOSEPH REICH (WIEN) VERSPOTTUNG CHRISTI

Entwurf

DREI BAUMEISTER DER MITTELALTERLICHEN BAUKUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

Von Architekt HUGO STEFFEN

In den sechziger und siebziger Jahren vorigen Jahrhunderts treten uns drei Baumeister entgegen, welche sich, durch die Wiederbelebung mittelalterlicher Baukunst, bezw. der damit verbundenen zahlreichen Kirchenrestaurationen Schule machend, unvergängliche Verdienste erwarben und gerade jetzt, in unserer Zeit einer völlig veränderten Ausdrucksweise in der bildenden Kunst, bei näherer Beleuchtung allgemeines Interesse beanspruchen dürften.

Es sind die Architekten Ungewitter, Hase und Friedrich Schmidt, welche den zahlreichen, sich um jene Zeit mit dem Studium und der Wiedereinführung der Gotik beschäftigenden Baukünstlern voranstehend, wie ein Dreigestirn am Kunsthimmel prangten. Ihr Glanz verblich, jedoch ein kräftiger Einfluß auf die zahlreichen Schüler blieb von nachhaltigster Wirkung. Aber der Weg, den die drei betraten, um zur Höhe und Bedeutung zu gelangen, war keineswegs ein leichter; von kleinen praktischen Bauhandwerkern haben sie sich mit vielen Entbehrungen zu ihrer späteren Größe emporgearbeitet. Wie viel besser erging es da den erstklassigen Vertretern der Antike in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, Carl Friedr. Schinkel und Gottfried Semper, indem sie mit einer gründlichen klassischen Bildung ins Leben und in die Praxis treten konnten, ein Umstand, der ihnen von großer Förderlichkeit war.

Wie anders stand es in dieser Beziehung mit den drei Gotikern, welche die höhere allgemeine Schulbildung, die doch die Grundlage des heutigen höheren Lebensberufes bildet, in ihrer Jugend nicht voll und ganz genießen konnten. Und doch ist das curriculum vitae der drei Helden, wenn man es eingehend verfolgt, der mittelalterlichen Baukunst eng verbunden! Sie wollten eben nichts weiter sein, als echte, zünftige Gotiker und praktische schlichte Baukünstler von altem Schrot und Korn, genau so, wie es in der Zeit des 13. bis 15. Jahrhunderts üblich war, und dazu paßte eben auch ihr ganzer Lebensweg, der ihnen förmlich auf den Leib zugeschnitten war. Ja, Friedr. Schmidt wollte weiter nichts, als ein alter deutscher Steinmetz sein und wünschte, daß er auf seinem Grabstein als ein deutscher Steinmetz bezeichnet würde, was auch samt Anbringung seines Steinmetzzeichens geschah [1]). Wahrlich, echte, mittelalterliche Baukünstler, so, als wenn sie aus längst entschwundenen Tagen wieder erstanden wären und uns in Person entgegenträten!

Mir war es nicht nur vergönnt, Schmidt persönlich kennen zu lernen, sondern ich hatte auch die Ehre, als Schüler zu Füßen unseres Altmeisters Hase zu sitzen und bin gern und freudig der Aufforderung seitens des Herrn Redakteurs nachgekommen, über Leben und Wirken der drei in gleichen Bestrebungen aufgehenden Baukünstler zu berichten. Erinnerungen werden da wachgerufen, welche zu den schönsten meines Lebens gehören!

Noch sehe und höre ich ihn, den Altmeister Konrad Wilhelm Hase, wie er mit flammenden Worten uns begeisterte und gleichzeitig seinen Vorträgen Tagesereignisse und mancherlei Episoden einflocht, wobei er, die unvermeidliche Dose stets in der Hand, zur Bekräftigung eine Prise nahm. An Gestalt hochgewachsen wie eine gotische Figur, mit dem Barett auf dem Kopfe und dem langen Barte, hatte er mit Friedr. Schmitt etwas Gemeinsames (Abb. S. 192).

Interessant war es immer für uns und wohl auch unvergeßlich für die Beteiligten, wenn er nach Schluß der Übung gegen die Mittagsstunde seine Schüler zum Frühschoppen einlud, worauf gewöhnlich schon mit Freuden gewartet wurde. An der Spitze des Altmeisters Hase zogen wir alsdann hinunter in das Restaurant des Polytechnikums, welches seinerzeit direkt unter dem Zeichensaal lag. Dort erzählte er dann von seiner Lehr- und Wanderzeit und manche lustigen Schwänke kamen dabei zu Gehör.

Nach Jahren, als ich in Wien Assistent bei Prof. Carl König war, hatte ich Gelegenheit, mit Friedr. Schmidt bekannt zu werden und seinen großartigen Reden und Vorträgen im Architekten- und Ingenieur-Verein in Wien zu lauschen, wobei er sich als Meister und außergewöhnlich begabter Redner zeigte, eine Gabe, die sich als köstliches Erbteil auf seinen feingebildeten Sohn, Heinrich Freiherrn von Schmidt, Professor an der Technischen Hochschule in München, übertrug.

Der erwähnte dritte Meister, Gottlob Ungewitter in Kassel, blieb mir leider persönlich fremd. Er starb schon frühzeitig im Jahre 1864 in einer Zeit, als eben die beiden anderen anhoben, sich einen dauernden Namen

[1]) Die Grabschrift lautet: Saxa loquuntur. Hier ruhet in Gott Friedrich Schmidt, ein deutscher Steinmetz. (Vergl. »Deutsche Bauzeitung« Jahrg. 1891, Seite 183.)

FRANZ FUCHS ST. JOSEPH

Altarbild für die Kirche der Schulschwestern in Salzburg (Schwarzstr.) Text s. Beil. S. 33

in der Kunstgeschichte zu erwerben. Es soll nun meine Aufgabe sein, die Werke und die Tätigkeit dieser drei Meister näher zu beleuchten.

Georg Gottlob Ungewitter, dessen zwei Bände fassendes Werk über die Grundzüge mittelalterlicher Kirchenbaukunst, betitelt »Lehrbuch der gotischen Konstruktion«, allein schon hinreichen würde, seinen Namen in der Architektenwelt unvergeßlich zu machen, und für den die gesamten deutschen Architektenvereine sich jetzt mit Recht anschicken, in Kassel, an der Stätte seines Wirkens, ein Denkmal zum bleibenden Andenken zu setzen, wurde am 15. September 1820 zu Wanfried im damaligen Kurhessen geboren, wo sein Vater ein Handelsgeschäft betrieben haben soll. Nach Aussage seiner noch lebenden

Tochter wurde unser Gottlob Ungewitter auch zum Kaufmannsberufe bestimmt; doch die Lust zur Baukunst war in dem jungen Menschen zu groß, und so trat er in die damals neu errichtete höhere Gewerbeschule in Kassel ein, die er 1834 mit der Münchener Schule vertauschte.

Für München nun, dessen Baukunst und Bauabteilung der Technischen Hochschule gegenwärtig die erste und führende Stelle in Deutschland einnehmen dürfte, ist es interessant zu hören, daß unter König Ludwig I. die der Kunstakademie angegliederte Bauabteilung in den dreißiger und vierziger Jahren vorigen Jahrhunderts unter dem Direktor der Kunstakademie, Architekten Gärtner, eine Anziehungskraft für junge, angehende Architekten ausübte und von großem Einflusse war. Ich für meinen Teil halte, nebenbei bemerkt, heute noch ein solches Ineinandergreifen, bezw. Zusammenwirken und Lehren der drei Schwesterkünste für das Richtige.

SIGMUND RUDL (SMICHOW BEI PRAG) MADONNA

Text s. Beil. S. 33

Gärtner und Klenze spielten damals eine große Rolle und infolge der großen Bau- und Kunsttätigkeit Münchens unter König Ludwig I. wurde München mit einem Schlage die erste Kunststadt Deutschlands. Kein Wunder, daß es den jungen Ungewitter, dem später Konrad Wilh. Hase folgte, zu Gärtner hinzog. Ersterer blieb über ein Jahr Schüler Gärtners, welcher darnach den jungen begabten Künstler seinem Freunde Bürcklein empfahl, der damals als Privatarchitekt über eine große Bautätigkeit in München verfügte. Hier, unter Bürcklein, hat sich Ungewitter seine Praxis geholt, doch kehrte er 1840 wieder in seine Heimat Kassel zurück und trat darauf kurze Zeit in den kurhessischen Staatsbaudienst.

Der gewaltige Brand, der im Jahre 184[illegible] einen großen Teil der berühmten Handelsstadt Hamburg in Asche legte, gab dem schaffensfreudigen Künstler Anlaß zur Übersiedelung dorthin, wo er mehrere Jahre im Architekturatelier des Hamburger Privatarchitekten Wülbern tätig war. Später soll er dann, nach Mitteilung seiner Schüler, des Architekten Till und Geh. Baurates a. D. Claus, seine Entwürfe und Bauten selbständig zur Ausführung gebracht haben.

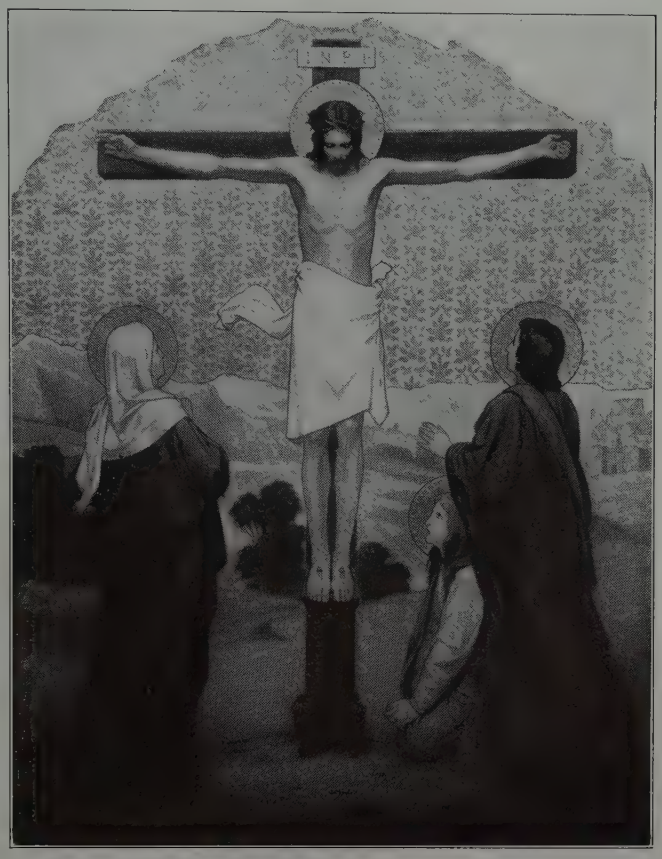
Im Jahre 1848 veranlaßten Ungewitter die politischen Vorkommnisse in Hamburg, die Stadt mit Lübeck zu vertauschen. Im Jahre 1849 ließ er sich endlich als Privatarchitekt in Leipzig für lange Zeit nieder.

Meine Forschungen dortselbst ergaben freilich, daß er herzlich wenig Bauaufträge erhielt. Er war aber unermüdlich mit den Aufnahmen und Studien einstiger Bau- und Kunstdenkmäler beschäftigt und die alte Buchhändlerstadt gab ihm auf Veranlassung des damaligen Leipziger Kunstschriftstellers Dr. Aug. Reichensperger Gelegenheit, sich literarisch zu betätigen. Er veröffentlichte hier mehrere Werke, die für die damalige Zeit in Baukünstlerkreisen hohe Beachtung fanden, weshalb ihm daraufhin, im Jahre 1851, eine Stelle als Lehrer für Architektur an der höheren Gewerbeschule in Kassel angeboten wurde, die er mit Freuden annahm, um sich, wie aus

seinen Briefen hervorging, ganz und sorgenfrei seinen Gedanken und Bestrebungen hingeben zu können.

Als Lehrer hat Ungewitter Hervorragendes geleistet. Aus seiner Schule sind eine Reihe bekannter und sehr tüchtiger Gotiker, u. a. der verstorbene C. Schäfer usw., hervorgegangen, die auf die Entwicklung der neueren Baukunst in Deutschland großen Einfluß ausgeübt haben dürften. Außerdem erhielt er zahlreiche Bauaufträge von Kirchen-Neubauten, sowie zur Wiederherstellung alter Kirchen. Hier entstand auch im Jahre 1855 sein Wettbewerbprojekt für die Votiv-Kirche in Wien, das mit dem II. Preise ausgezeichnet wurde.

Eine Reihe alter hessischer Kirchen hatte er wiederhergestellt, u. a. die zu Wetzlar, Gelnhausen, Fritzlar, Frankenberg usw., dann Neubauten von Kirchen zu Neustadt, Momberg, Schlierbach, Malsfeld usw. Auch war er mit dem Auftrage eines Entwurfes für das Rathaus in Innsbruck beschäftigt, welchen er jedoch wegen seiner damals beginnenden Kränklichkeit nicht fertigstellen konnte.



SIGMUND RUDL (SMICHOW BEI PRAG) KREUZIGUNGSGRUPPE
Im St. Veitsdome zu Prag. Text s. Beil. S. 33

Durch die fortschreitende Krankheit — Schwindsucht — wurden auch die letzten Lebensjahre des Meisters sehr getrübt. Erst 44 Jahre alt, erlöste ihn 1864 der Tod von seinem schweren Leiden, viel zu früh für die deutsche Kunst und Kunstgeschichte.

Altmeister Konrad Wilhelm Hase, der entgegengesetzt von Ungewitter, das hohe Alter von 84 Jahren erreichte, wurde am 2. Oktober 1818 zu Einbeck in Hannover, als das zehnte Kind eines kleinen Steuerbeamten, geboren. Trotzdem ermöglichten es ihm die Eltern, wenigstens bis zu seinem 15. Lebensjahre das Gymnasium daselbst zu besuchen, worauf er im Jahre 1833 die damalige Gewerbeschule zu Hannover — jetzt Technische Hochschule — bezog, an der er später hervorragender Lehrer, Stern und Stolz sein sollte. Die genannte Gewerbeschule stand auf der Höhe einer Baugewerkschule und unser Hase scheint dort eine gute praktische Grundlage für seinen späteren künstlerischen Beruf erhalten zu haben. Der damaligen Sitte gemäß erlernte er das Maurerhandwerk und machte 1839 sein Gesellenstück. Daran schloß sich nach guter Handwerkssitte die Wanderzeit an. Er ging, zünftig und recht, mit seinen eigenen Ersparnissen und dem aus dem Verkaufe einiger Aquarelle gewonnenen Erlös in die Fremde. Zu Fuß wanderte er über Kassel, Marburg, Köln, den Rhein entlang, nach Frankfurt a. M. und über Mainz, Worms nach München, dem Sehnsuchtsorte aller bildenden Künstler damaliger Zeit, wo er zuerst beim Bau der neuen Residenz als Maurer seinen Lebensunterhalt bestreiten mußte. Überhaupt war damals das praktische Arbeiten ganz selbstverständlich.

Wie Ungewitter, studierte er dann an der Akademie der bildenden Künste, wo ihn gleichfalls der damals bei allen jungen Baukünstlern vielbewunderte Gärtner begeisterte, dessen künstlerischer Einfluß später noch bei seinen selbständigen Bauausführungen zu spüren war. Mir selbst erzählte Hase, daß ihm damals die Frauenkirche sehr imponiert habe, wobei er mir kleine geometrische Aufnahmezeichnungen einzelner Teile des Gotteshauses zeigte.

Die Anregungen und das gemütliche künst-

JS. OPSOMER (LIERRE) PROZESSION

JS. OPSOMER (LIERRE) PROZESSION

Rechter und linker Flügel eines Triptychons. Vgl. nächste Seite

lerische Leben, überhaupt der ideale Zug, der in München unter Malern, Bildhauern und Architekten herrschte, muß, den Haseschen Erzählungen nach, sehr interessant gewesen sein. Auch fand er dortselbst zahlreiche Landsleute vor, die später namhafte Künstler wurden.

Im Jahre 1843 kehrte Hase wieder in seine Heimat zurück, wo sich, wie in allen Orten Deutschlands, eine rege Tätigkeit durch die Einführung der Eisenbahnen fühlbar machte. Es öffnete sich dann ein ganz neues Feld und Hase übernahm die Ausführung mehrerer Empfangsgebäude, wie die zu Celle, Lehrte usw. Daraufhin erhielt er im Jahre 1848 den ehrenvollen Auftrag, die herrliche Klosteranlage mit Kirche von Loccum vor dem Verfall zu schützen. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß dabei den neuen Hinzufügungen eine sogenannte Stilunsicherheit anhaftet, was jedoch im Hinblick auf das damals noch in Windeln liegende Verständnis für mittelalterliche Baukunst leicht entschuldbar ist.

Endlich, im Jahre 1849, erhielt Hase eine Professur als Lehrer der Architektur an der inzwischen von der Gewerbeschule zum Polytechnikum erhobenen Anstalt zu Hannover, welcher er einst selbst als Schüler angehörte. Hier kam Hase in das richtige Fahrwasser und wirkte fast ein halbes Jahrhundert mit außerordentlicher Beliebtheit als Vertreter und begeisterter Lehrer der Gotik. Und wie einstmals die jungen Architekturbeflissenen zu Gärtner nach München zogen, so strömten jetzt Jahrzehnte hindurch die für Gotik begeisterten Architekten zu jener Lehrstätte, wo sie, wie an keiner anderen Schule, die mittelalterliche Baukunst studieren konnten; denn Ungewitter starb zu früh und mit ihm ging auch die Kasseler Schule ein.

Welchen Ruf die Hannoversche Anstalt einst besaß, wie zahlreich sich die Schüler dort um die Fahne Hases scharten, und wie erfolgreich ihr Besuch war, weiß allerdings die inzwischen herangewachsene neue Generation nicht mehr; die ausgezeichnetsten Gotiker gingen aber auch aus ihr hervor.

Wie alle Polytechniken, so wurde auch das Hannoversche Anfang der achtziger Jahre zur Technischen Hochschule mit höheren Ansprüchen an die Vorbildung der Schüler erhoben, und es sei mir bei dieser Gelegenheit gestattet, auf ein Gespräch zurückzukommen, welches ich in den letzten Jahren meines Aufenthaltes in Dresden mit dem Altmeister führte, als ich ihn, mit noch vier seiner einstigen Schüler, im Gasthause zur Begrüßung aufsuchte. Es war gelegentlich der Tagung der Preisrichter zum neuen Altstädter Hauptbahnhof in Dresden, wo Hase im Jahre 1892, irre ich nicht, auf Veranlassung des damaligen Finanzrates Köbke, zum Preisrichter berufen wurde. Leider sollte dies sein letztes Preisrichteramt sein. Der vergnügte Abend des Wiedersehens bleibt mir aber unvergeßlich. Im Laufe unserer Unterhaltung führte er da bitter Klage, daß die Anforderungen an die Studierenden der Bauabteilung der Polytechniken in wissenschaftlicher Hinsicht viel zu

ISIDORE OPSOMER (LIERRE) PROZESSION

Mittelbild eines Triptychons. Vgl. Abb. S. 188. Text s. Beil. S. 33

hoch gestellt wären und daß jetzt doch nur junge Leute, welche das Gymnasium oder die Realschule absolviert und noch gar kein praktisches Handwerk erlernt hätten, als Studierende aufgenommen werden dürften, während begabte junge Leute mit guter Schulbildung (z. B. aber nur bis zum Einjährigen), die jedoch meistens dann ein ins Fach schlagendes Handwerk erlernt hätten, was er viel höher stellte, und dadurch infolge der Praxis seine besten Schüler waren, jetzt nicht mehr zu den »Studierenden« sondern nur noch infolge der viel zu hochgeschraubten Ansprüche als »Hospitanten« aufgenommen würden. Er dachte wohl an sich selbst und meinte, sein Freund Friedrich Schmidt in Wien wäre stolz darauf, ein gelernter Steinmetz zu sein. Außerdem wären gerade seine besten Schüler einstmals aus dem ehrsamen Handwerkerstande hervorgegangen. Aber leider — andere Zeiten, andere Sitten! Heutzutage muß nun alles einmal Hochschule sein.

Hase wurde der Begründer einer neuen Architekturschule, die von den sechziger bis in die siebziger Jahre hinein die Höhe ihrer Entwicklung erreichte und deren zahlreiche Schüler sich nicht nur auf das enge Gebiet Hannovers beschränkten, sondern auch einen größeren Teil Norddeutschlands und darüber hinaus, namentlich Norwegens, umfaßten, so daß sich der anregende, ja zwingende Einfluß des begeisterten Lehrers weithin verbreitete. Kein Wunder, wenn im Jahre 1898 der achtzigste Geburtstag des bewunderten Altmeisters und Lehrers in einer Weise gefeiert wurde, wie es selten einem Künstler zuteil wurde, trotzdem der Bescheidene nichts davon wissen wollte und sich gern von der Stätte seines langjährigen Wirkens, in ländliche Abgeschiedenheit, wie er später selbst zu mir sagte, »gedrückt« hätte.

Zahlreich sind seine für die damalige Zeit bedeutenden Bauausführungen. 1853 wurde ihm auf Grund eines Wettbewerbes der Bau eines Museums in Hannover übertragen, dessen Architektur noch die Gärtnersche Schule verrät. Die romanischen Formen, die Hauptfront mit einer in engen Fugen ausgeführten Ziegelverblendung, schließen sich den Münchener Ziegelbauten von Gärtner an. Endlich wendet sich Hase voll und ganz der Gotik zu. In den Jahren 1857—1863 baute er auf dem Engelbossellerdammplatze zu Hannover das größte der zahlreichen von ihm erbauten Gotteshäuser, die Christuskirche; dieselbe ist in Ziegelrohbau in Verbindung mit Haustein ausgeführt. Der Ziegelrohbau sollte nun für Hases fernere Lebenszeit maßgebend werden. Er erblickte in dieser Technik das echte Material, falls Sandstein wegen hoher Kosten nicht zur Anwendung kommen konnte. Nichts sei ihm widerwärtiger, sagte er, als eine Scheinarchitektur und so verabscheute er stets eine Putzfassade. Freilich gaben ihm die zahlreichen alten Backsteinbauten Hannovers, die hochgiebeligen Wohnhäuser in den Straßen, vor allem das Rathaus, welches er später restaurierte, die Marienkirche usw.

ISIDORE OPSOMER (LIERRE) KALVARIA IM SCHNEE

Text s. Beil. S. 33

die Anregung dazu, er wollte, wie wir jetzt in unserem Sinne sagen, in seinen künstlerischen Bestrebungen volkstümlich für die damalige Zeit werden. Dabei stieß er allerdings infolge der noch beliebten antiken Richtung bei der Bevölkerung anfangs auf Widerstand.

Als nämlich 1853 Hase sich mit der aus Ungarn stammenden Opernsängerin Babnigg vermählte, eine Ehe, die übrigens eine sehr glückliche wurde, schob an einem Weihnachtsfeste die Frau ihrem Gemahl ein auf 5000 Taler lautendes Sparkassenbuch unter den Tannenbaum. »Jetzt bauen wir uns ein Haus«, rief erfreut Hase seiner Gattin zu und so entstand im Jahre 1858, damals weit vor den Toren Hannovers, das jetzt im Mittelpunkte der Stadt befindliche kleine, aber idyllisch anzusehende gotische Backsteinhäuschen mit Vorgarten. Hannover zählte damals 40000 Einwohner und jenen Leuten, welche den Meister wegen seiner ungewohnten gotischen Bauformen verspotteten, gab er als Inschrift über dem Tor die Antwort, welche sich zu einem geflügelten Worte gestaltete. Sie lautete: »Ein jeder baut nach seiner Nase, ich heiße Konrad Wilhelm Hase.«

Mir schwebt das idyllische Bild immer noch vor Augen, wenn ich die Josephstraße, am Hause Hases an Sommerabenden vorbeiging und die interessante Gestalt mit der Gießkanne im Garten die Blumen begießen sah.

Ich erwähnte, daß Hase für seine gotischen Backsteinrohbauten genug Anregung an alten Bauwerken in den Hannoverschen Landen fand. Im Grunde genommen hat er jedoch, wie er uns einmal in einem Vortrage versicherte, die Anregung in München erhalten und zwar an der dortigen Frauenkirche (Abb. S. 79). Er sagte zu uns oft, es wäre ihm bei seinem Münchener Aufenthalte eine große Freude gewesen, fast täglich abends um die Frauenkirche herumzuspazieren und selbige auf sich in ihrer ruhigen, wunderbaren, majestätischen Schönheit wirken zu lassen. So, in dieser Backsteintechnik, wollte er einmal bauen und ich erinnere mich, wie schon eingangs erwähnt, noch lebhaft seiner Aufnahmezeichnungen von einzelnen Teilen dieses Gotteshauses, außerdem auch an Skizzen der Kreuz- und Salvatorkirche (Vorbau) in München, die er bei seinen Vorträgen herumreichte.

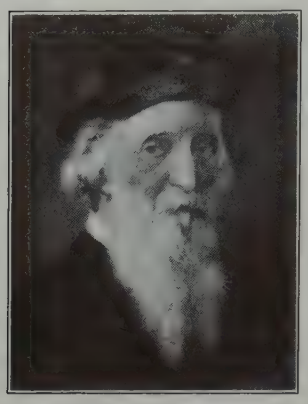
Doch auch von Widerwärtigkeiten blieb Hase nicht verschont. Der damalige blinde König zu Hannover, Georg V., erkannte Hase alsbald als den bedeutendsten Architekten seines Landes und beauftragte ihn mit der Anfertigung von Plänen für das Kgl. Schloß Marienburg bei Nordstemmen. Die Ausführung des Baues wurde jedoch hintertrieben. Es entstanden damals zwischen den Ingenieuroffizieren, die die Behörden bildeten, Streitigkeiten, und des Meisters Entwürfe wurden geändert von dem damaligen Baurat Oppler zur Ausführung gebracht, ein Vorgang, den Hase natürlich schwer empfand.

Von Profanbauten ist wohl das Andreasgymnasium in Hildesheim, dem dann noch ein Postgebäude ebendaselbst folgte, seine bedeutendste Leistung.

Als Hauptsache sind die Kirchenbauten zu nennen, welche er in großer Zahl nach mittelalterlicher Backsteinbauweise errichtete. Es würde zu weit führen, alle die Dorf- und Stadtkirchen hier aufzuzählen. Seine Wiederherstellungen der Godehardikirche, dann der Michaelskirche zu Hildesheim, der Nikolaikirche zu Lüneburg, am Ende der sechziger Jahre; der Kirchen zu Einbeck, Goslar, Duderstadt; dann die Restaurierungen des künstlerisch hervorragenden alten Rathauses zu

ISIDORE OPSOMER (LIERRE) PREDIGT JESU AM SEE

Text s. Beil. S. 33



ARCHITEKT K. W. HASE
(1818—1902)

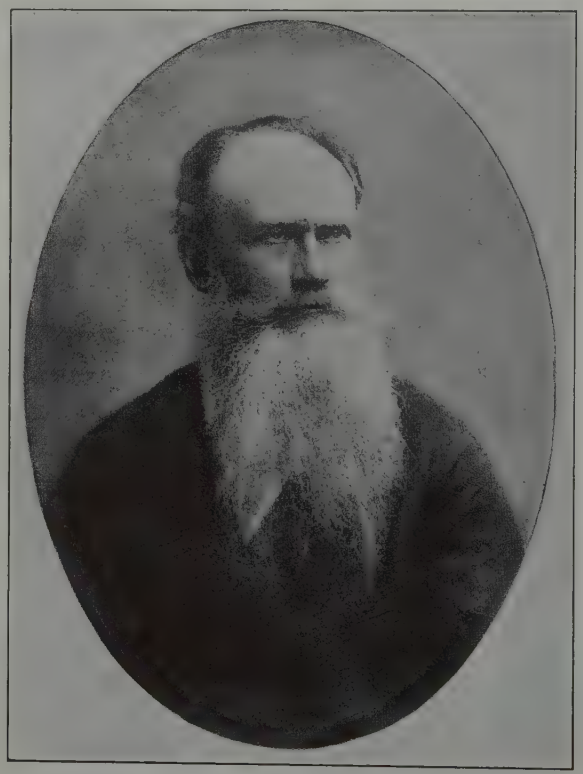
Hannover (1875), desgleichen der kunsthistorisch merkwürdigen Burg Dankwarderode zu Braunschweig, will ich nur hervorheben. Vor allem aber verhalf er dem seinerzeit arg darniederliegenden Kunstgewerbe wieder zu neuem Leben.

Aus Hases Schule sind eine Reihe der bedeutendsten Gotiker hervorgegangen. Betrauert von seinen zahlreichen Schülern und Verehrern starb der Meister am 28. März 1902 im 84. Lebensjahre und mit ihm ging eine der merkwürdigsten Erscheinungen der mittelalterlichen Kunst, ein gottbegnadeter Meister, dahin! Sein Name wird für immer in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts glänzen.

Als er in geistiger und körperlicher Frische seinen achtzigsten Geburtstag begehen konnte, wurde dieser gefeiert, wie es einem Fürsten im Reiche der Kunst gebührt. Ein Festspiel, verfaßt von dem nun auch inzwischen verstorbenen berühmten Architekten Prof. Hubert Stier, beschloß damals die imposante Feier, die mit einer Ausstellung Hasescher Werke christlicher Kunst und Kunstgeschichte verknüpft war. Der Inhalt des Festspieles war kurz folgender: der Teufel in Paliergestalt schlich sich in eine Bauhütte, um die Vollendung des Kirchenbaues zu verhindern. Dort weiß er Bischof und Gesellen durch allerhand Kunststücke und modernen architektonischen Zauber zu gewinnen, bis ihn der Meister zum Schluß entlarvt, indem er das von ihm aus Draht und Gips hergestellte Scheinbild einer Kreuzblume zerschlägt.

ARCHITEKT GOTTLOB UNGEWITTER
(1820—1864)

Der dritte im Bunde des Gotikerkleeblattes war Hases Zeitgenosse und langjähriger Freund Friedrich Schmidt in Wien. Auch er hatte von der Pike auf gedient und war trotz der höchsten Ehren, die ihm sein Kaiser Franz Joseph zuteil werden ließ, stolz darauf, nichts anders als ein würdiger Steinmetzmeister zu sein. Dies liegt ganz in der Tendenz der Gotiker, die in gewisser Beziehung im Geiste mittelalterlicher Tradition in einer anderen Welt lebten. Aber trotzdem dürfte Schmidt mehr Fortschrittler in seiner Kunst und reicher in der modernen, monumentalen Auffassung der Architektur gewesen sein, als unser Altmeister Hase. Denn in seinem größten Werke, dem imposanten Rathause zu Wien, war er für die damalige Zeit der erste, welcher nicht nur versuchte, sondern dem es auch vollständig gelungen sein dürfte, ein Monumentalbauwerk in gotischen Traditionen der modernen Zeit anzupassen. (Abb. S. 193.)



ARCHITEKT FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT
(1825—1891)

Friedrich Freiherr von Schmidt lebte ein reichbewegtes und ehrenvolles Leben. Ein Jahr vor seinem Tode war ich als Assistent bei Prof. Carl König in Wien beim Neubau der großen Frucht- und Mehlbörse in der Taborstraße tätig, und ich sehe immer noch

FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT (1825—1891) RATHAUS IN WIEN

Text S. 192 und 197

die würdige, äußerst lebendige Gestalt vor mir, wie er namentlich im Wiener Architekten- und Ingenieur-Verein mit beredten, feurigen Worten in dies oder jenes Thema schlagfertig und treffend eingriff.

Friedrich Schmidt wurde am 22. Oktober 1825 in Friekenhofen im Württembergischen als Sohn eines evangelischen Geistlichen und seiner Gattin, einer schwäbischen Pfarrerstochter, geboren. Später, im Mannesalter, ist er zur katholischen Kirche übergetreten. Den ersten Unterricht erhielt er nach der Sitte schwäbischer Pfarrhäuser durch den eigenen Vater, dann in der Lateinschule zu Schorndorf. Der Abschluß seiner Schulbildung und zugleich die erste Vorbildung seines künftigen Berufes wurde ihm in der Hauptstadt des Landes, in Stuttgart, zuteil, wo er nahezu fünf Jahre verweilte. Die Mittel zu diesem Aufenthalte soll dem aufgeweckten jungen Mann, da seine Eltern schon frühzeitig, im Jahre 1838, gestorben waren, eine edle Wohltäterin, die Herzogin von Kirchheim, gewährt haben. Nach seinem Freunde Fritsch ist er dann 1841 mit nahezu 16 Jahren als Lehrling in die Werkstätte des Steinmetzmeisters Heimsch daselbst eingetreten, der ihm jedoch Zeit ließ, wöchentlich elf Stunden an dem Unterrichte der damaligen Polytechnischen Schule in Mathematik und Modellieren teilzunehmen. 1842 hatte er dann fünf Stunden Baukonstruktionslehre und Baumodellieren belegt, 1843 weitere Stunden und so ist er »unregelmässiger Schüler« der Polytechnischen Schule unter den hervorragenden Lehrern Mauch in der Antike und Breymann in der Baukonstruktionslehre gewesen.

Ich erwähne den Lebensgang deswegen, weil ja die Art der Vorbildung in den meisten Fällen für die ganze spätere Laufbahn des Technikers entscheidend ist und gar bei einem so hervorragenden neueren Kirchenbaukünstler der mittelalterlichen Kunst, wie Schmidt es war, dürfte die Schule, die er genossen, von Interesse sein.

Auf Mauchs Anregung hatte Schmidt in Gemeinschaft mit seinen Studienkollegen Weiß, Arleder und Schickler in den Jahren 1842 und 43 die Frauenkirche in Eßlingen aufgenommen, und Schmidt soll dabei vor Begeisterung ausgerufen haben: »Ich will an den Kölner Dom und dort sterben.« Und richtig führte ihn der romantische Sinn nach Köln, dessen von Zwirner neu ins Leben gerufene Dombauhütte die einzige Stätte in Deutschland war, an der die mittelalterliche Baukunst werktätig geübt wurde.

Text S. 197

FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT
WEISSGÄRBERKIRCHE (ST. OTHMAR)

Text S. 197

FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT
FUNFHAUSKIRCHE IN WIEN

ALTE SPITZE.
Original in ehem. Augustinerkloster Schönthal. Ausf. Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach. Obpf.

Mit Mauchs Empfehlung nebst den Aufnahmen der Eßlinger Frauenkirche ging er im Sommer 1843 nach Köln und stellte sich dort dem Dombaumeister Zwirner vor, der ihn, da er gelernter praktischer Steinmetz war, in die Bauhütte als Steinmetzobergesellen aufnahm. Dort arbeitete er 13 Jahre lang von 1843—1856. Vom Steinmetzgesellen schwang er sich zum Polier und Werkmeister auf und war bald eine bedeutende künstlerische Kraft der Bauhütte. Die eigenartigen Bräuche der alten Bauhütten führte er mit seinen Kameraden wieder ein und so wurde, wie Schmidt später erzählte, der Aufenthalt in Köln der glücklichste in seinem Leben. Und wahrlich, wenn wir den romantischen Sinn, die praktische Tätigkeit, überhaupt die ganze Stufenleiter der Entwicklung dieses Baukünstlers verfolgen, so wird in uns der Gedanke wachgerufen, daß eigentlich der Lebenslauf eines jeden Architekten derartig sein sollte.

Wie ich nun hörte, hat sich Schmidt während der langen Zeit seiner Tätigkeit in Köln bemüht, nach Feierabend die Lücken seiner Schul- und Fachbildung in der glänzendsten Weise auszufüllen. Zu Ende seines Aufenthaltes in Köln erhielt Schmidt auch einige selbständige künstlerische Aufträge von Wohnhausbauten, die er in gotischen Formen, nach Art der alten Patrizierhäuser, mit Turm, Giebel und Kapelle ausstattete. Die architektonische Auffassung, welche er seinen Gebäuden gab, wurde, wie ich in Köln von dem Bauinspektor Weitner erfuhr, damals nicht verstanden, und erst später, als er einen Namen hatte und in Wien tätig war, wurde das Schaebensche Haus, schrägüber von den Türmen des Domes zur Ausführung gebracht. Daraufhin soll nach seinen Plänen sein erster Kirchenbau in Quedlinburg ausgeführt worden sein.

Das Verhältnis mit seinem Chef, dem Geheimen Regierungs- und Baurat Zwirner, soll in den letzten Jahren getrübt worden sein. Die privaten Bauauftragspläne des jungen Architekten wurden behördlicherseits stets Zwirner zur Begutachtung vorgelegt und von diesem korrigiert. Schmidt hat letzteres später wiederholt erzählt. Auch an Wettbewerben beteiligte er sich und im Jahre 1855 wurde sein Projekt für die Votivkirche in Wien angekauft. Nebensächlich will ich bemerken, daß in der Kölner Bauhütte ein Kollege Schmidts tätig war, der später ein bekannter und tüchtiger Architekt wurde. Das Glück wie Schmidt sollte er jedoch nicht haben. Es war Vinzenz Statz, der zwei Jahre vor Schmidt aus der Hütte austrat und sich selbständig machte. Dies veranlaßte letzteren zu gleichem Vorhaben: er trat 1856 aus, um die damalige, in Preußen noch bestehende, in den siebziger Jahren aber aufgehobene Baumeisterprüfung in Berlin zu machen. Dort beteiligte er sich seinerzeit in Gemeinschaft mit seinem Freunde, Baumeister Strauch, an dem vom Magistrat der Stadt ausgeschriebenen Wettbewerbe zu einem neuen Rathause, wofür beiden einer der ersten ausgesetzten Preise zuerkannt wurde. Bei dem Wettbewerb für das neue Rathaus zu Trier erhielten sie bald darauf den zweiten Preis.

Beide Entwürfe blieben aber unausgeführt. Der Entwurf des gleichfalls mit dem I. Preise prämiierten Rathauses für Berlin vom Architekten Waesemann erhielt den Vorzug und wurde ausgeführt. Der Name Schmidt war jedoch mit einem Male bekannt geworden. Preußen hätte wohl dem tüchtigen Gotiker gern ein Amt als Lehrer übertragen, jedoch der damaligen Sitte gemäß war dies in Preußen nicht möglich, weil ihm die verbriefte Schulbildung fehlte, eine Sitte, die bekanntlich bis zu einer gewissen Grenze heute noch in unseren Bundesstaaten besteht. Nur einige besondere Fälle gelten als seltene Ausnahmen.

Österreich kümmerte sich jedoch wenig um solche Kleinigkeiten und griff mit beiden Händen zu, als Schmidt sich einverstanden

Die christliche Kunst, 8. Jahrgang
Mit Genehmigung von Ed. Schulte,
Kunstsalon, Düsseldorf o o o o o

Eduard von Gebhardt
Christus treibt die Händler
aus dem Tempel o o o o

erklärte, die vom Statthalter der Lombardei und Venetiens, Erzherzog Maximilian, angebotene Professur der Architektur an der Mailänder Kunstakademie anzunehmen.

Erzherzog Maximilian hatte übrigens gelegentlich eines Kölner Besuches Schmidt in den letzten Jahren seines Aufenthaltes an der Bauhütte schon kennen gelernt, da ihm die Führung sowie die Erklärung des Dombaues übertragen worden war.

An der Kunstakademie zu Mailand hat der Meister nicht ganz ein Jahr, bis zu dem Entscheidungskampfe wider Frankreich und Sardinien und der erfolgten Lostrennung der Lombardei von Österreich, gewirkt. Die italienische Regierung hätte gern den hervorragenden Lehrer der Anstalt erhalten, doch das Gefühl der Dankbarkeit seinem fürstlichen Gönner gegenüber wollte es anders und er folgte ihm nach Wien, an dessen Kunstakademie ein neuer Lehrstuhl der mittelalterlichen Baukunst eigens für Schmidt geschaffen wurde, wobei der Erzherzog Maximilian außerdem noch eine größere, lohnende, künstlerische Tätigkeit daselbst in Aussicht stellte.

Seit Herbst 1859 ist nun Schmidt bis zu seinem 1891 erfolgten Tode Wien treu geblieben und hat dort eine außerordentliche, segensreiche Tätigkeit ausgeübt. Freilich leicht ist es ihm anfangs in der sonst so genußreichen Stadt auch nicht geworden und er hat manchen heftigen Kampf ausstehen müssen.

Die Anfangsjahre widmete er neben der Ausführung seines ersten dortigen Baues, der Lazaristenkirche, voll und ganz seiner Lehrtätigkeit. Ein außerordentlicher Glückszufall war es für ihn, als im Herbst 1862 der Dombaumeister von St. Stephan, Leopold Ernst, starb, noch bevor der Entwurf zum Wiederaufbau des abgetragenen Steinhelmes endgültig festgestellt war, so daß er nunmehr in jene, wie für ihn geschaffene Stelle, einrücken konnte. Schmidt löste in einem Zeitraum von eineinhalb Jahren die zunächst vorliegende, schwierige Aufgabe und konnte dem Wahrzeichen Wiens schon im August 1864 wieder das Turmkreuz aufgesetzt werden. Seitdem ist Schmidt bis zu seinem Tode an St. Stephan tätig gewesen.

Größere Bauausführungen fielen ihm überraschend zu. 1863—66 erbaute er das Akademische Gymnasium, 1866—73 die Kirche unter den Weißgärbern (Abb. S. 194), 1867—73 die Kirche in der Brigittenau und 1867—75 sein hervorragendstes Kirchenbauwerk, die gotische Kuppelkirche in Fünfhaus (Abb. S. 195). 1866 nahm er einen Sitz im Gemeinderate zu Wien ein.

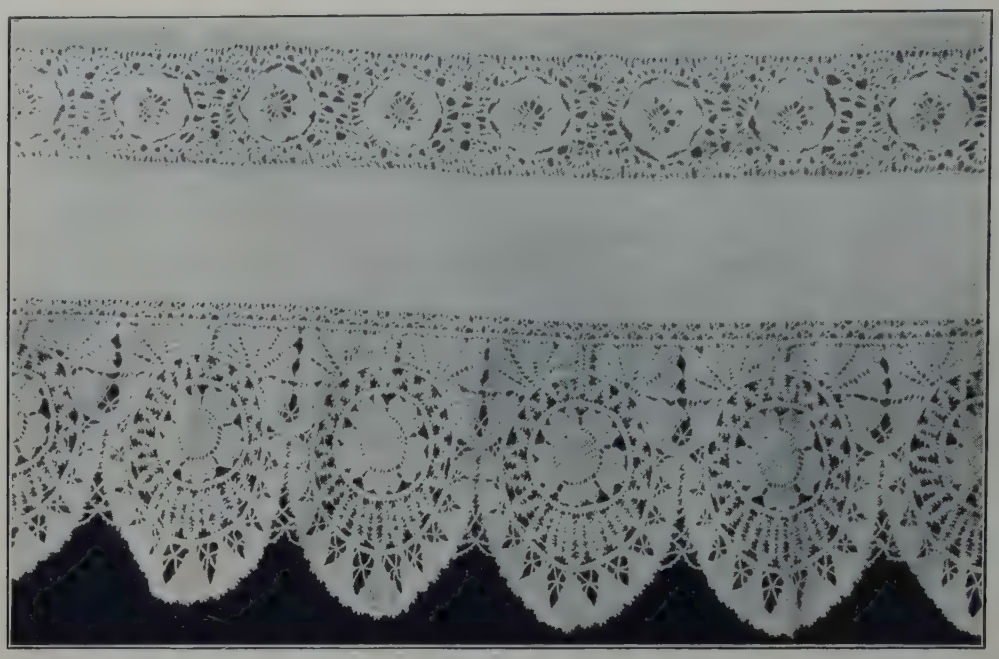
Endlich folgte sein größtes Lebenswerk, das Rathaus zu Wien (Abb. S. 193). In einem Wettbewerb ging im Jahre 1869 sein Projekt mit dem Motto »Saxa loquuntur« gegen die Stimme Gottfried Sempers mit dem ersten Preise hervor. Ich will gleichzeitig bemerken, daß Gottfried Semper in seinen künstlerischen Anschauungen in einem auffallenden Gegensatze zu Friedrich Schmidt stand.

Nach heftigen Debatten im Gemeinderat wurde Schmidt die Ausführung des großen Monumentalwerkes übertragen. 1872 begann man mit den Gründungsarbeiten und 1883 konnte bereits die Vollendung des Baues gefeiert werden, worauf der Meister zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt wurde. Sein letztes, im unmittelbaren Auftrage des Kaisers ausgeführtes Werk ist endlich das im Herbst 1885 fertiggestellte »Sühnehaus« auf der Stätte des unter zahlreichen Menschenopfern niedergebrannten Ringtheaters.

Ungezählt sind die Konsultationen, zu denen er berufen oder beigezogen wurde! Von Papst Pius IX. erhielt er anläßlich einer solchen, welche die defekten Chornischen von San Giovanni in Laterano mit ihrem Mosaikschmuck betraf, neben reicher Entschädigung zwei wundervoll geprägte goldene Medaillen mit dem Bildnisse des Papstes, ein Andenken, das ihm besonders Freude bereitete. Außerdem belohnte der kaiserliche Bauherr die Verdienste Schmidts durch Erhebung desselben in den erblichen Freiherrnstand. Endlich wurde ihm im Jahre 1888 die seltene Auszeichnung zuteil, einen Sitz im Herrenhause einzunehmen.

Seine Wirksamkeit als Preisrichter führte ihn überall hin. So war er bei den bedeutendsten Wettbewerben damaliger Zeit dabei, unter anderem beim Wettbewerb des deutschen Reichshauses, um das Niederwald-Denkmal, um die Leipziger Peterskirche, die neue Fassade des Domes zu Mailand usw.

Außer Hase hat es wohl keinen zweiten Architekten Deutschlands und Österreichs gegeben, der eine so große Zahl Kirchenneubauten ausführte. Zahlreich sind auch seine Restaurierungen alter Burgen und Kirchen. Von ersteren möchte ich nur Runkelstein bei Bozen hervorheben und von letzteren den schon erwähnten St. Stephansdom in Wien. Merkwürdigerweise hat ihm aber gerade die Tätigkeit an dem volkstümlichsten Baudenkmale Wiens die heftigste Feindschaft zugezogen. Ob Schmidt hier zu weit in der Restaurierung vorging, lasse man dahingestellt. Sein Freund Fritsch sagt unter anderem: Die Entfernung jener schwarzen Tünche, die nach des Meisters



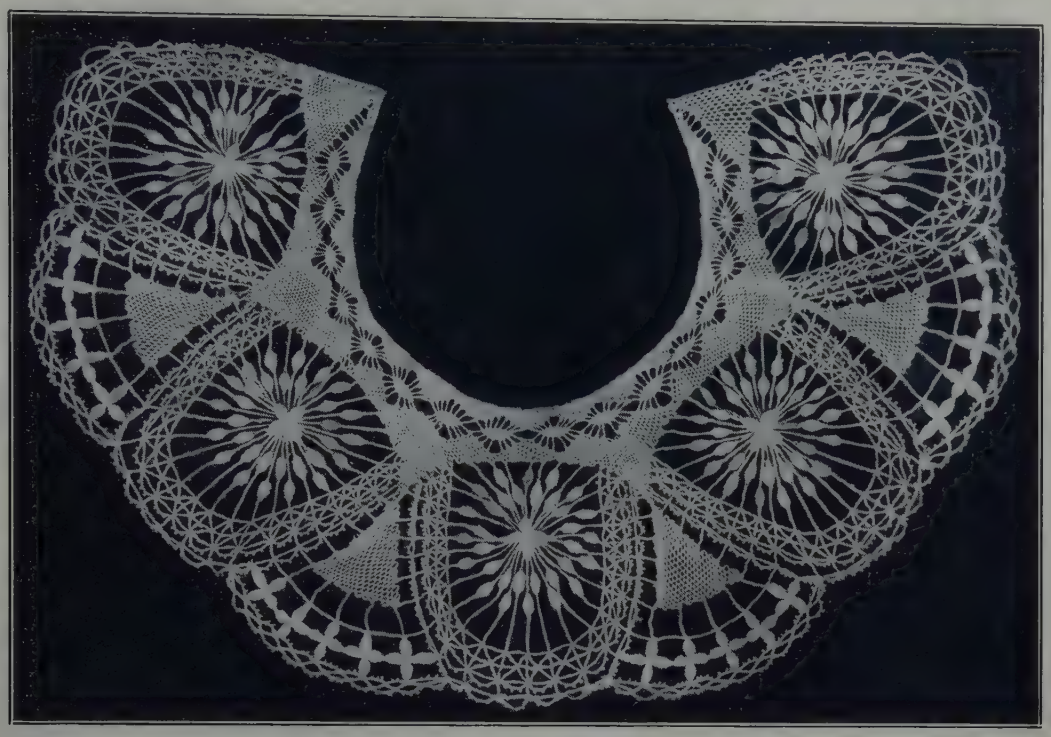
ALBEN- ODER ALTARSPITZE

Entwurf: Kgl. Kunstgewerbeschule München; Ausführung: Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.
Text s. Beil. S. 33

glaubwürdigen Untersuchungen keineswegs ein ehrwürdiger Niederschlag der Jahrhunderte, sondern eine im 17. Jahrhundert bewirkte absichtliche Zutat war, erregte in Malerkreisen einen Sturm der Entrüstung. Und als Schmidt gar das prächtige, alte, romanische Portal des Riesentores als ein Zeugnis für die künstlerische Bedeutung des ursprünglichen Baues nach den vorhandenen Resten bezw. Spuren herstellen wollte, da bäumte sich halb Wien gegen jede Änderung des bestehenden Zustandes auf und die Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale, sowie das Kultusministerium versagten auch ihre Einwilligung zur Ausführung des Entwurfes. Die Aufregung ging damals so weit, daß der be-

ALTARSPITZE

Entwurf: Kgl. Kunstgewerbeschule München; Ausführung: Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.



MODERNER DAMENKRAGEN, IN SEIDE GEKLÖPPELT

Entworfen von Anna Steuer (München), ausgeführt in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf. — Text s. Beil. S. 33.

kannte Kunsthistoriker und Dürer-Biograph Thausing — Schmidts Freund! — in der »Neuen Freien Presse« den Dombaumeister Schmidt als ein »fremdes Ungeziefer« als die »Phylloxera renovatrix« bezeichnete, die sich in den Wurzeln des ehrwürdigen österreichischen Rebstockes von St. Stephan eingenistet habe.

Nachdem ich mich seinerzeit in Wien selbst eingehend mit dem Studium des Domes beschäftigte, möchte ich doch zur Ehre Schmidts sagen, daß, soweit der Meister das ehrwürdige Bauwerk restaurierte, dies äußerst sachverständig und mit voller Liebe geschah. Freilich einen Schritt weiter, und der Dom hätte nach unserer jetzigen, modernen Anschauung der Denkmalpflege Bedenken verursacht. Freuen wir uns, daß infolge des damaligen Für und Wider Meister Schmidt dieses herrliche Werk so trefflich hergestellt der Nachwelt zurückgab.

Für seinen idealen Sinn und seine Uneigennützigkeit in geschäftlichen Fragen spricht die Tatsache, daß er, wie alle wirklich großen Künstler, nicht in glänzenden Vermögensverhältnissen gestorben ist (1891). Trotz aller Ehren, die ihm zuteil wurden, blieb er immer der bescheidene Meister.

Alle drei, Ungewitter, Hase und Schmidt, bedeckt schon längst der Rasen, aber die zahlreichen Schüler, die aus der Schule dieser Meister hervorgingen, sowie die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, werden diese Sterne mittelalterlicher Baukunst für alle Zeit hoch in Ehren halten.

DAS DOPPELKREUZ

Von THEODOR DOMBART

Wenn man fragt, was das oft vorkommende Doppelkreuz bedeutet, so erhält man je nachdem die Antwort, das sei halt das »Patriarchenkreuz«, das »Griechenkreuz«, das »Ungarkreuz«, das »Lothringerkreuz«, das »Bischofskreuz«, das »Scheyererkreuz« oder das »Wetterkreuz«. Das sind allerdings ganz interessante Bezeichnungen, aber gesagt ist damit eigentlich doch nicht viel. Es interessiert darum vielleicht, der Sache einmal etwas nachzugehen.

Die Existenz des Doppelkreuzzeichens geht sehr weit zurück. Fr. X. Krauß gibt in seinen christlichen Altertümern bereits aus dem 2. oder 3. Jahrh. n. Chr. eine ähnliche Gestaltung; nur sind die zwei Querbalken dabei schräg gestellt. Die Kopten kennen eine

MODERNE KUNSTSPITZE
Entwurf: Kgl. Kunstgewerbeschule München; Ausführung: Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.

Monogrammbildung, die das normale Doppelkreuz enthält, ähnlich wie bei einem pompejanischen Graffitkreuz. Das griechische Menologium des Basilius († 379) birgt eine Darstellung, wie nach der Gewohnheit der Patriarch von Jerusalem in der Charwoche dem Volk das Doppelkreuz zeigt, eine Sitte, die sich bis ins achte Jahrhundert erhielt. Vielleicht stammt der Name »Patriarchenkreuz« schon aus dieser Zeit und von dieser Sitte, die zurückgeht auf die Entdeckung des hl. Kreuzes. Bekanntlich wird berichtet, die Mutter Konstantins d. Gr., die hl. Helena, habe das hl. Kreuz aufgefunden, das fortan dem Volk zu allerlei Wunderheilungen gedient habe und ihm immer zur Adoratio, Erbauung und Stärkung durch den Patriarchen gezeigt worden sei. Wie aber die Doppelbalken entstanden? Es scheinen nur zwei Möglichkeiten einleuchtend: entweder ist der obere kurze Querbalken ursprünglich der Ort für die Kreuzesinschrift gewesen, oder aber der untere, längere Querbalken stammt von einer mit dem Kreuz verbunden gewesenen Fahne oder einem Feldzeichen. Das letztere hat wohl weniger für sich. Wahrscheinlicher dünkt mich dagegen das erstere. Ich verweise zum Verständnis z. B. auf das Enkolpion von Monza, das vor 600 entstand und ein Kreuz zeigt, bei dem die Inschrift oben, der Titulus, so kräftig ausgeprägt ist, daß man sich gut vorstellen kann, auf einige Entfernung habe ein vorgehaltenes Kreuz mit kräftigem Titulus beim Volke den Eindruck erweckt, es seien zwei Querbalken daran. Um ein junges Beispiel dieser Wirkung anzuführen, nenne ich z. B. das Friedhofkreuz an der Kirche zu Figlsdorf bei Freising, das etwa von der Bahn aus auch wie ein Doppelkreuz wirkt.

Vom siebten Jahrhundert an trifft man das Doppelkreuz immer häufiger. Auf der Staurothek von Monza, die zu Anfang des siebten Jahrhunderts Gregor d. Gr. dem Langobardenkönig Adaluwald schenkte, finden wir ein Doppelkreuz, das bezeichnenderweise auf dem oberen Querbalken befestigt die Tafel mit der Kreuzesinschrift trägt. Seit dem byzantinischen Kaiser Justinian II. (685—711) ist das »Griechenkreuz« oder die »Crux gemina« auf Münzen zu treffen und zwar als Bekrönung des Reichsapfels und des Stabes, den der Fürst hält. Gerade bei einer Münze Justinians kommt einem beim Anblick des Kreuzstabes der Gedanke, das Doppelkreuz könnte eventuell auch in Zusammenhang stehen mit dem alten Monogramm Jesu. Unter den Nachfolgern Justinians findet sich die »Crux gemina« auf Münzen, z. B. unter Leo

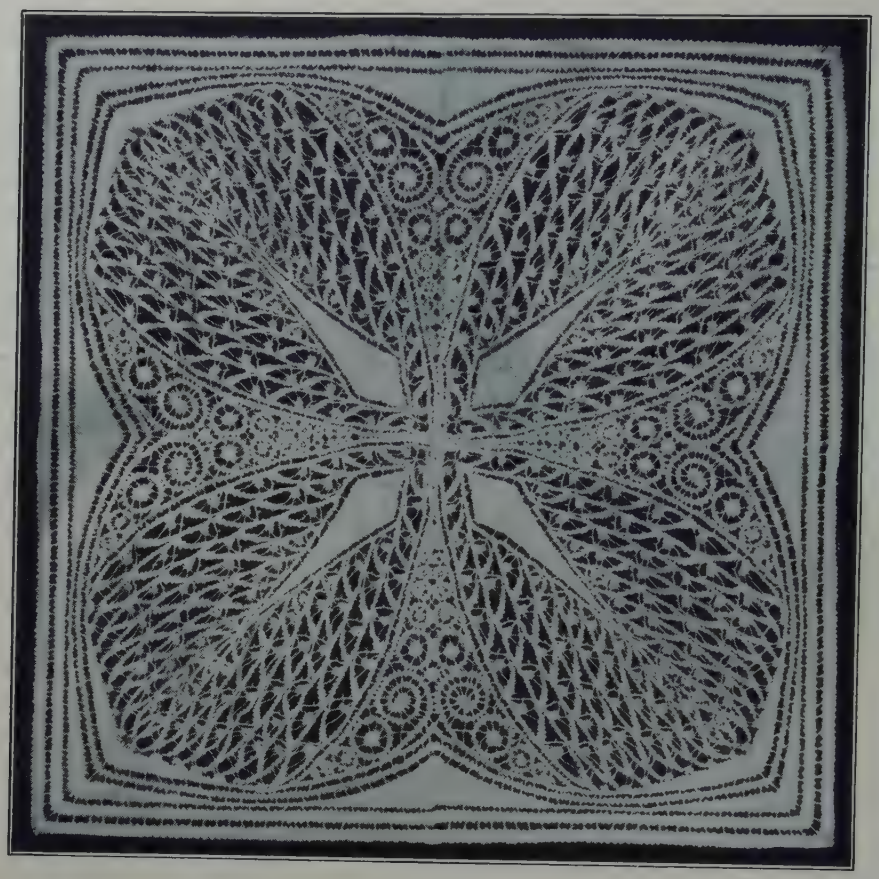
CHORROCK-ÄRMELSPITZE
Entworfen von Paula von Kienle (München); ausgeführt in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.

dem Isaurier, unter Theophilus und Konstantin VIII., unter Leo VI., dem Philosophen und auch noch unter Constantinus Monomachus im elften Jahrhundert. Ein Mosaik in der Geburtskirche zu Bethlehem zeigt das Doppelkreuz stehend auf einem Kelchgefäß. Erwähnt sei, daß auf den fränkischen Merowingermünzen, die von den Byzantinern herübergenommen sind, sich Monogrammzeichen finden, die auch dem Doppelkreuz ähneln, so unter Childebert († 558), Sigibert II, Chlotar II. und Chlodwig II. — Der Kaiserstab mit dem Doppelkreuz eignet bald auch den Patriarchen, so daß hier wieder die Bezeichnung des Doppelkreuzes als »Patriarchalkreuz« ihren Hintergrund finden könnte. Auch der Name »Bischofskreuz« wird von dem zeitweise ins Doppelkreuz auslaufenden Bischofsstab herkommen. Auf mittelalterlichen Denkmälern (wie z. B. auf einer Wandmalerei des Karners zu Pfaffenhofen, Oberpf.) hält auch der Papst diesen Stab in der Hand, weshalb die »Crux gemina« auch »Crux apostolica« heißt. Eine Darstellung eines Bischofs mit dem Doppelkreuzstab von zirka 1454 findet sich z. B. auf einem Fresko der Trausnitzschloßkapelle. Dürer steckt auf seinem bekannten Stich (1519) des hl. Antonius den Doppelkreuzstab, an dem eine Schelle hängt, neben den sitzenden Heiligen (Erzbischof von Florenz) in den Boden.

Wie das »Griechenkreuz« zum »Ungarkreuz« wurde, ist bei den Beziehungen der beiderseitigen Höfe erklärlich. Der griechische Kaiser Manuel Dukas war's, der dem Ungarnkönig Geysa I. (1074—77) eine Krone nebst dem Patriarchenkreuz schenkte, welche fortan den unteren Teil der sacra regni Hungariae corona bildete. So kam das Doppelkreuz ins ungarische Wappen. Interessant mag's sein, bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß im Walderbacher Stift (Oberpf.) bei den Grabstätten der Stifter auch die Schwester des einen derselben begraben liegt, Udilhilde, die die Gemahlin des Ungarnkönigs Stephan II. († 1131) war. Darum ist auch ein Wappenschild mit dem »Ungarkreuz« herausgemeißelt. Noch heute ist das ungarische Wappenkreuz typisch als Kennzeichen des Ungarlandes. Es krönt Kirchtürme usw. und wird auch sonst viel verwendet. Eine gewisse Berühmtheit hatte das Doppelkreuz bei den Schmucksachen der Königin Dagmar, der Tochter des Königs Przemysl (Ottokar) (1198). Die »deutschen Gaue« brachten einmal ein »Ungarisches Creutz« mit dem Crucifixus daran, das 1742 in einer gefällten »aschpen« eingelegt gefunden ward und das nach der Beischrift »zu Motal in Haupt Quartir Ihro K. Hoheit Groß Herzog von Toscana auff behalten« war.

Von Ungarn kam das Doppelkreuz nach Lothringen. Koricke zitierte in den »Vogesen« (1910 Nr. 15) aus einem altfranzösischen Geschichtswerk von 1718 darüber folgenden Pas-

RUNDE TISCHDECKE (1 m Durchm.)
Entworfen von Fanny Betz (Tiefenbach), ausgeführt in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.



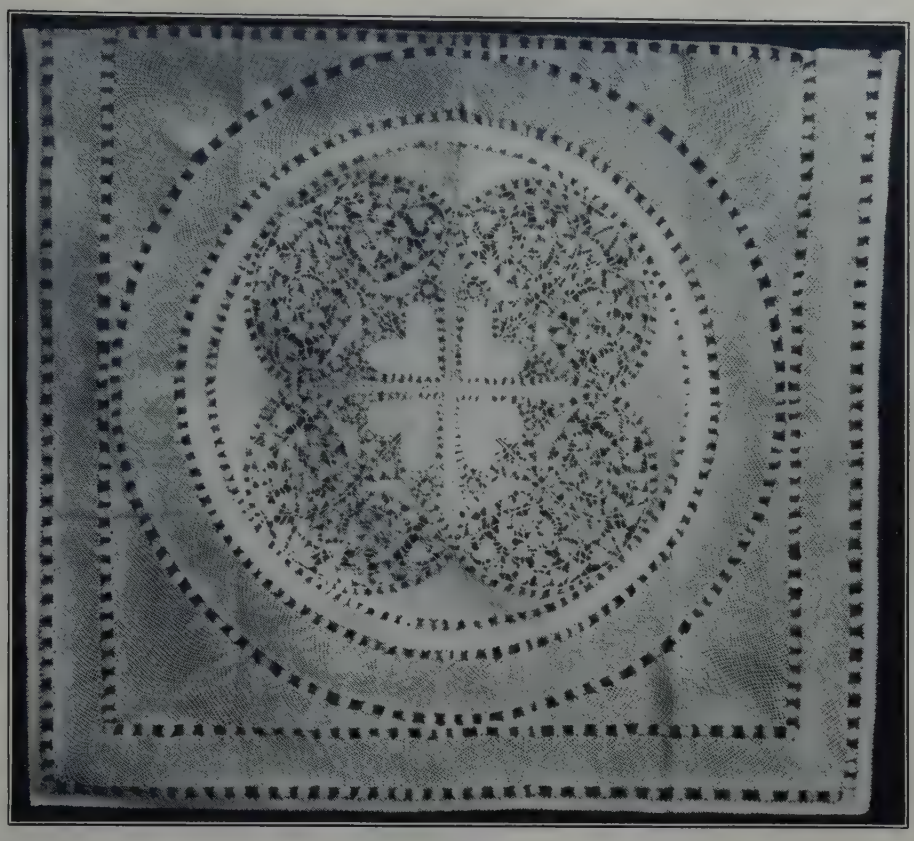
SPITZE
Entwurf von Jos. Lichtenberg (Krefeld), Ausführung in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.

sus: »Das Croix de Lorraine« oder Doppelkreuz, welches unsere Herzöge und die Prinzen ihres Hauses als besonderes Unterscheidungszeichen haben, ist dem Patriarchalkreuz oder Griechenkreuz gleich. Es leitet seine Entstehung von dem Ungarkreuz her, das an den äußeren Enden gekrümmt und hier und da von kleinen Kreuzchen begrenzt ist. So ist es auch im Siegel des Königs René (1434—42) und des Großherzogs Charles zu sehen. Das erste Mal sah ich das Croix de Lorraine mit zwei Querbalken oder ungleichen Kreuzungen auf Geldmünzen des Königs René und seines Sohnes René II. René von Anjou trug es am Hof des Königs von Frankreich bei seinem Einzug in Rouen in Silber. René II. ließ es während des Krieges, den er gegen den Herzog von Bourgogne führte, in Gold in seine Fahnen einwirken. Seit dieser Zeit haben es die Herzöge von Lothringen getragen.« Heute ist die »Croix de Lorraine« in Lothringen vielverbreitet, auf Kirchen, Wirtschaftsschildern, Ringen, Vorstecknadeln, Broschen usw., besonders als Metzer Andenken. Oft ist die »Croix de Lorraine« im Gegensatz zum Ungarkreuz mehr dem alten Merowinger Monogrammkreuz ähnlich, mit weitauseinanderstehenden, gleichlangen Querbalken. Interessant ist die Entstehung des »Scheyerer Kreuzes«. Es geht direkt auf das hl. Kreuz in Jerusalem zurück und wurde als Reliquie von diesem Kreuz durch Konrad II., Herzog zu Dachau († 1159), bei seiner Kreuzzugteilnahme erworben und dem von ihm gestifteten Kloster Scheyern vermacht. Ihm stellte ein Patriarch Eraklius zu Jerusalem eine Urkunde aus über die Echtheit der Reliquie, die ein Kreuz darstellte mit 6 Enden, an deren jedem eine Höhlung war mit Ortsreliquien heiliger Stätten. Der Jesuitenpater Schönvetter schreibt im Text zu Wenings Topographia Bavariae darüber: ». . . Vor allem aber leuchtet vnnd glantzet wie die Sonne vnder den Planeten oder der Diemant vnder andern Edelgesteinen also auch vnder diesen Heiligthumben hervor ein groß vnnd ansehnlich Particul von dem wahren Holtz und Stamm deß hochheiligisten Creutzes . . .« Damals, anno 1701, war diese Reliquie bereits über 500 Jahre im Kloster Scheyern. Ob irgendwelche sonstige Beziehungen des »Scheyererkreuzes« zu dem »Ungarkreuz« außer der gleichen Abstammung bestehen, sei dahingestellt, der Vollständigkeit halber aber erwähnt, daß auf der Burg Scheyern der H. Stephanus aus Ungarn (997—1038) getauft und mit der seligen Gisela, des H. Kaisers Heinrich Schwester, vermählt wurde.

In den »deutschen Gauen«, VI. 104, macht H.H. Stadtpfarrer Friesenegger darauf aufmerksam, daß das »Scheyrerkreuz« in seinen Nachbildungen besonders kenntlich ist durch Andeutung von eingelassenen Reliquien, besonders

des Kreuzpartikels, oder durch die Aufschrift »Crux Schurensis« oder nur »C. S.«. Praktisch ist aber die Bezeichnung »Scheyrerkreuz« auch für unbeschriebene Doppelkreuze in Geltung.

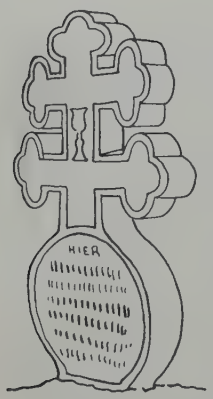
Vom Kloster Scheyern aus verbreitete sich das Doppelkreuz ringsum weit in die Lande und krönte wie dort die Kirchtürme, Kirchendächer, Kapellen, Schlösser, Häuser usw. Wir brauchen nur die Augen aufzumachen, so sehen wir das Doppelkreuz allüberall. Um einige Beispiele aus Wenings Zeit anzuführen, so finden wir das »Scheyererkreuz« auf seinen Kupferstichen z. B. auf Kloster Kühbach, Kloster Taxa, Schloß Sandizell, Kloster Tegernsee usw. Besonders beliebt war es namentlich im 16. und 17. Jahrhundert als »Hauskreuz« auf den Dachfirsten.



SPITZE

Entworfen von Jos. Lichtenberg (Krefeld), ausgeführt in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.

Auch auf einem Bildstock und Kreuzstein des 15. Jahrhunderts am Nesselgraben bei Reichenhall sehen wir das Doppelkreuz, weiter auf einem Bildstock bei Neustadt a. d. Waldnaab, bei Lehen usw., ebenso auf Marterln in Krain, desgleichen z. B. bei Vornbach. Außerdem begegnet es uns auf schmiedeisernen Grabkreuzen, auch auf einem Holzgrabkreuz erinnere ich mich, das Doppelkreuz gesehen zu haben auf dem Dorfkirchhof zu Steinsdorf bei Harburg, desgleichen auf einem Steinkreuz bei Steinhöring von 1711. Auch das Schultürmchen zu Habern in Böhmen ist vom Doppelkreuz bekrönt. Ein Feldkreuz mit zwei Querbalken zeichnete Wening ein bei Schloß und Hofmark Ober- und Niederviehausen, ein Kirchhofskreuz gleicher Gestalt zu Schloß Einsbach. — Ein alter Grabstein zu Eibelstadt (Unterfranken, Abb. S. 204) zeigt als Gesamtform das Doppelkreuz. Eingegraben auf Grabtafeln findet sich das Doppelkreuz z. B. im Kloster Ettal. Auf einem slawischen Glasbild, das mir zu Gesicht kam, war ein Heiliger dargestellt mit dem Doppelkreuz in der Hand. Auch auf einer italienischen Majolikavase aus Istrien sah ich das Marterkreuz mit zwei Querbalken dargestellt. Diese massenhafte Verbreitung kommt namentlich von dem Glauben her, der sich an das Doppelkreuz knüpft und von dem Schönvetter sagt: » . . vnd ist gewiß, daß die Inwohner diser Revier (des Scheyererkreuzes) auf die Krafft dises H. Creutzes grosses Vertrauen setzen . . .«. Wie er weiter erklärt, schützt dies Kreuz »gegen schwerste Schauer, Hagl, Einschlagen, drohende Donnerwetter« usw. Darum also bringt man das Doppelkreuz als Abbild des Scheyererkreuzes so gern an auf Kirchtürmen, Häusern, besonders Bauernhäusern usw. und daher der Ausdruck »Wetterkreuz« oder »Schauerkreuz«. Auch das Vorkommen auf Glocken erklärt sich wohl aus diesem Grund. Schutz und Segen verbürgend, soll es sichtlich auch wirken im Haus und auf alltäglichen Gebrauchsgegenständen, z. B. links am Torbau auf Schloß Neuburg am Inn, wo es



Grabstein zu Eibelstadt
Text S. 203

durch bossenartig etwas vorgemauerte Steinquader gebildet ist; an der Firstpfette von »Oberhaus« in Seekirchen; aus helleren Ziegeln zusammengesetzt auf dem Dach eines Bauernhofs bei Figlsdorf; auf Apothekergläsern von 1649 im Schärdinger Museum, eben dort auf einem Schutzbrief, wo es als »glückseliges Hauskreuz« bezeichnet ist gegen Pest, Zauberei, Feuer, Unwetter und Not. In diesem Museum ist übrigens auch ein altes Wappen des »Pfleg- und Kassenamts Passau«, in dem das Doppelkreuz erscheint. Als Luftlochform kommt es z. B. vor in der Au bei Tegernsee oder bei Kirchbichl in Tirol. Der Schlußstein eines Ladenfensters in Sommerhausen (Unterfranken) zeigt ein Herz mit dem Doppelkreuz darüber. Dieselbe Zusammenstellung findet sich in einem medizinischen Buch aus dem siebzehnten Jahrhundert: »Practica in Chirurgia«. Als Schema des Kirchengrundrisses kommt das Doppelkreuz besonders in England vor, zuerst bei der vom Prior Ernulf um 1096 erbauten Kathedrale von Canterbury. Als Haus- und Baumarke ist es öfter zu treffen, z. B. schon 1276 in Norwich (England), ebenso auf Buttermarken, auf gefärbten Ostereiern z. B. in Galizien und Bukowina, sogar als Schutzmarke ist es schon verwendet. Kurz, die Möglichkeiten des Vorkommens sind kaum aufzählbar.

Die Gestalt des Doppelkreuzes findet sich auch verwendet bei den »Benediktuskreuzen« mit den Buchstaben eines Segens gegen das Blendwerk des Teufels (von Papst Leo IX. 1048—54, der aus dem Elsaß stammte) sowie bei den »Zacharias-Kreuzen« mit einem Segen gegen die Pest (von Papst Zacharias 741—52). Ebenso auf Schutzbriefen mit beiden Segensformeln und auf solchen mit »Kreuzesworte-Christi-Kreuzen« und »Gottesnamenkreuzen« gegen böse Geister und Gefahren.

Verschieden von diesem Doppelkreuz ist das dreifache Kreuz, das Kreuz mit drei Querbalken, das man das »päpstliche Kreuz« heißt. Es begegnete mir zuerst auf einer Münze unter Johann VII. Paläologus um 1437, doch dürfte sein Ursprung schon etwas früher anzusetzen sein. Falls auch hier eine Beziehung zum alten Monogramm Jesu bestehen sollte (das ja die drei Querbalken zeigt), so sei erwähnt, daß dies schon auf Papstmünzen unter Hadrian I. (772—95) vorkommt. Die Entstehung des dritten Querbalkens ist aber wohl eher als Vervollständigung des Doppelkreuzes aufzufassen aus Gründen symbolisch-dogmatischer Bedeutung, denn als Hinzufügung eines »Fußbrettes« analog dem Titulusbrett. Das eigentliche päpstliche Kreuz soll unten den längsten Querbalken haben, während das dreifache Kreuz mit dem in der Mitte längsten Querbalken eigentlich das russische Sektiererkreuz wäre (siehe »Denkmalpflege« 1906, S. 70). Beim dreifachen Kreuz der griechischen Kirche steht der unterste Querbalken vertikal zu den zwei oberen. Die Verbreitung des dreifachen Kreuzes ist nicht so groß wie die des Doppelkreuzes, aber gleich vielseitig. Auf Kirchen und Schlössern finden wir es z. B. bei Wening manchmal zugleich mit dem Doppelkreuz angebracht, wie etwa beim Sitz und Sedl zu Pöring. Gleichwertig nebeneinander erscheinen die beiden Kreuzformen z. B. auch an der Kanzel zu Lauterhofen (Oberpfalz), wo der Ev. Markus das eine, Lukas das andere hält (1652). Kapellen sind damit geziert, Buttermarken, Haus- und Baumarken weisen es auf, Bildstöcke, z. B. bei Westerham; sogar als Feldkreuz mit dem Kruzifixus daran trifft man das dreifache Kreuz, z. B. an der Distriktsstraße von Löffelsterz nach Marktsteinach in Unterfranken. Besonders gern aber bekrönt es den Hirtenstab. So ist z. B. aus dem Jahr 1675 auf dem Gemälde des heiligen Grabes bei St. Cajetan ein Engel mit diesem Stab dargestellt, in der Maria-Hilf-Kirche zu Amberg auf dem Asamschen Deckengemälde hält Maria den Stab mit dem dreifachen Kreuz. Ein Haus am Münchener Marienplatz zeigt ein Gemälde von R. von Seitz, das den heiligen Christophorus mit dem dreifachen Kreuz in der Hand darstellt. »Päpstliches Kreuz« aber heißt es, weil es seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts als Abzeichen des Papstes den päpstlichen Hirtenstab krönt. [1])

Feldkreuz Löffelsterz
Text nebenan

[1]) Von dem Verfasser dieser Abhandlung stammt auch der Aufsatz: »St. Georgskirchlein in Milbertshofen« in Heft III des lfd. Jg., S. 79. — Zu den Abbildungen: S. 199 unten, links; schrägarmiges Doppelkreuz, rechts: Monogramm von den Kopten. S. 200 oben: pompejanisches Graffitkreuz, mitten: Kreuzstab auf einer Münze Justinians II., unten: altfränk. Monogramm Jesu. S. 201 altfränk. Münzenmonogramm.

Ernst Wante

Gesellschaft für christliche Kunst, München

Der Monat Mai

KIRCHE, SAKRISTEI UND PFARRHAUS IN ST. JOHANN-SAARBRÜCKEN
Text unten

VIER KIRCHENERWEITERUNGEN UND ANBAUTEN

(Dazu die Abb. S. 205—213)

I. Kirchenerweiterung und Pfarrhausneubau in St. Johann a. d. Saar

(Abb. S. 205 und 206)

Die in der Mitte des 18. Jahrhunderts erbaute katholische Kirche zu St. Johann-Saarbrücken vermochte den Bedürfnissen der wachsenden katholischen Gemeinde nicht mehr zu genügen und es ergab sich die Notwendigkeit, nach einer in künstlerischer und praktischer Hinsicht möglichst vorteilhaften Raumgewinnung zu suchen. Der einheimische Architekt Gustav Schmoll, dem die Aufgabe übertragen wurde, löste sie dadurch, daß er den Sakristeiraum in die Kirche einbezog und eine neue Sakristei anbaute und zwar, um weder den jetzigen Pfarrgarten in Anspruch nehmen zu müssen noch den Eindruck eines Chores hervorzurufen, in der Weise, daß er sie als selbständigen Achteckbau in der Mittelachse der Kirche errichtete und mit derselben durch einen kurzen niedrigen Gang verband. Dadurch blieben der Kirche auch die beiden Fenster an der Chorseite erhalten.

Das neue Pfarrhaus gliederte er der gegen die Sakristei hin endigenden Häuserreihe der Gerber-Straße an und führte, um den übrigen Gebäudekomplex von der Kirche zu trennen und eine geschlossene, harmonische Gruppenbildung zu erzielen, vom Pfarrhofe aus der Kirche entlang eine offene Wandelhalle auf, die dem Pfarrgarten eine stille, traute, friedvolle Stimmung verleiht, ähnlich jener, wie sie sich in den alten Klostergärten mit ihren Kreuzgängen findet. Um den einheitlichen Charakter noch mehr zu steigern, um Kirche, Sakristei und Pfarrhaus noch besser zu einer schönen, malerischen Gruppe zusammenzuschließen, umgab der Architekt die Kirche mit einer Mauer, welche vom Pfarrhofe ihren Ausgang nimmt und wieder zu demselben in Verbindung mit der Wandelhalle zurückkehrt, ohne den Pfarrhof selbst in diese Einfriedigung zu stellen. Stilistisch lehnte sich der Künstler beim Pfarrhaus- und Sakristeineubau leicht an

GUSTAV SCHMOLL (SAARBRÜCKEN), PFARRHAUS ST. JOHANN-SAARBRÜCKEN NACH DEM PFARRGARTEN

die Bauart der Kirche an, hielt jedoch die Gebäude im großen und ganzen in den strengen, klaren, einfachen Formen der Neuzeit. Das Pfarrhaus ist räumlich in der Weise eingeteilt, daß im Erdgeschoß auf der Seite nach dem Pfarrgarten die Wohnung des Dechanten liegt, bestehend aus dem Wartezimmer, dicht beim Eingang; dem Studierzimmer, welches ohne Verbindung mit der Diele eine ruhige, ungestörte Lage hat; dem Wohnzimmer mit offenem Sitzplatz und Freitreppe nach dem Garten und dem Schlafzimmer mit Bad. Letzteres kann auch von den Kaplänen benutzt werden, ohne daß die Wohnung des Dechanten berührt wird. Auf der anderen Seite vom Eingang befinden sich die Wirtschaftsräume und ein großer Speisesaal, der auch zu Versammlungen und dergl. benutzt wird. In den oberen Geschossen liegen die Fremdenzimmer, die Wohnungen der Kapläne und des Wirtschaftspersonals.

Das Ganze stellt sich als eine künstlerisch und praktisch glückliche Lösung der mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpften Aufgabe dar.

II. St. Laurenzen bei Bruneck, Tirol

Die Kirche der Gemeinde St. Laurenzen im Pustertal zählt wohl zu den reizvollsten alten Kirchenbauten in ganz Tirol und betrachtet man den unregelmäßig gestalteten Grundriß, so erkennt man sogleich, daß an dieser Kirche in verschiedenen Zeitperioden des Mittelalters gebaut wurde. (Abb. S. 207—209.)

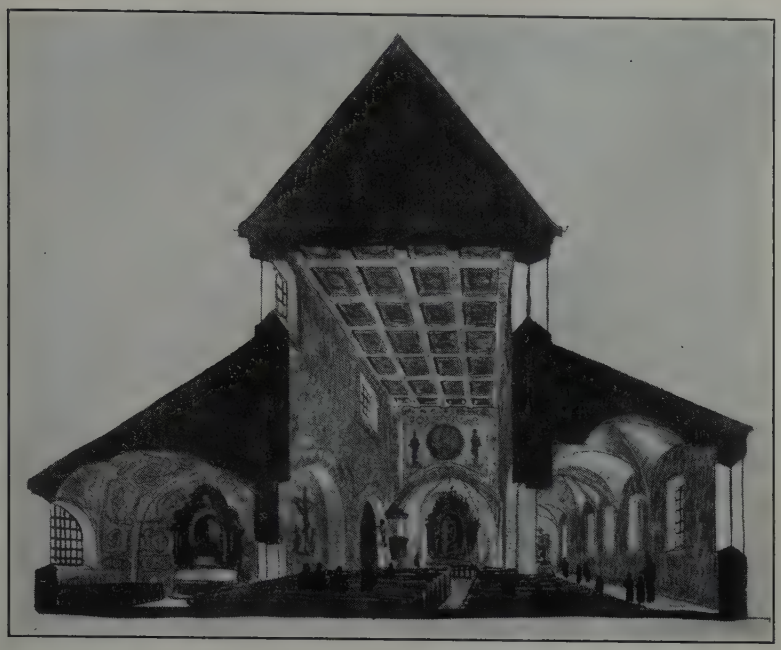
Besonderes Interesse erweckt die seitliche, reich mit schönen alten Fresken dekorierte alte Kapelle, die wohl den ältesten Teil des Gebäudes darstellt und mit dem vorgelagerten niederen Turm zuerst ein Kirchlein für sich bildete, an das später der größere Teil mit dem heutigen Hauptturm angebaut wurde. Da nun die Gemeinde sich in den letzten Jahren stark vergrößerte und die Kirche nicht mehr genug Raum bieten konnte, zudem durch das gedrückte Verhältnis des Querschnittes die Luft im Innern sehr rasch verbraucht wird, schien es geboten, an eine Erweiterung des Baues heranzutreten, die namentlich auch diesem letzteren Übelstand Abhilfe schaffen sollte.

Es fällt schwer, an diesem künstlerisch so bedeutungsvollen Bauwerk einschneidende Änderungen vorzunehmen. Auch ist die Kirche derart situiert, daß an einen großen Erweiterungsbau nur mit großen Schwierigkeiten herangetreten werden kann.

Die einzige Möglichkeit, anzubauen, bietet sich gegen den Marktplatz heraus und ferner am Chor, was im vorliegenden Projekt auch Berücksichtigung fand durch den Anbau einer Orgelempore einerseits, andrerseits durch Verlängerung des rechten Seitenschiffes am Chor. Dieser selbst bleibt mit seinen schönen alten Gewölben erhalten.

Um nun auch den Innenraum zu erhöhen, mußten die alten Kreuzgewölbe des Mittelschiffes herausgenommen werden. Dieses wurde um ca. 6 Meter durch einen Aufbau erhöht und mit einer Holzkassettendecke abgedeckt. Die neu entstandenen Seitenfenster des Mittelschiffes bringen dem Kirchenraum ausreichend Licht und Luft. Ob das Kirchenumbauprojekt, das von Architekt Friedrich Freiherr v. Schmidt (München) stammt, in dieser Form wirklich zur Ausführung gelangt, ist noch nicht entschieden.

G. SCHMOLL, WANDELHALLE BEIM NEUEN PFARRHAUS SAARBRÜCKEN



KIRCHE VON ST. LAURENZEN, SCHNITT
Text S. 206

dem Entwurf des Architekten Friedrich Freiherrn von Schmidt dadurch erreicht, daß der rückwärtige Teil des alten Kirchenschiffes, der Ende der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts angebaut wurde, wieder abgebrochen wird und auf dem bleibenden vorderen Teil ein Zeltdach mit gebrochenen Enden aufgesetzt wurde, wodurch der Turm von keinem Querfirst überschnitten, seine Wirkung behält.

Parallel zur Achse des alten Schiffes kommt das neue große Schiff zu stehen. Eine große Bogenöffnung verbindet beide.

Die neue Kirche mißt im lichten Maß 14×26 Meter. Ferner erhält sie einen größeren Chor, Seitenschiffe, eine Orgelempore und eine Sakristei. Mit dem Bau soll Frühjahr 1912 begonnen werden.

III. Neubau der St. Ulrichskirche in München-Laim

(Abb. S. 210—211)

Seit einer Reihe von Jahren war in der Gemeinde Laim (München) der Wunsch nach einem größeren Gotteshause immer dringender geworden. Das reizende kleine St. Ulrichskirchlein konnte der rasch anwachsenden Gemeinde bei weitem keinen genügenden Raum mehr bieten und so war zunächst ins Auge gefaßt, eine neue große Kirche zu erbauen, welche den neu erbauten Kirchen an der Peripherie der Großstadt, wie z. B. in Milbertshofen, gleichkommen sollte.

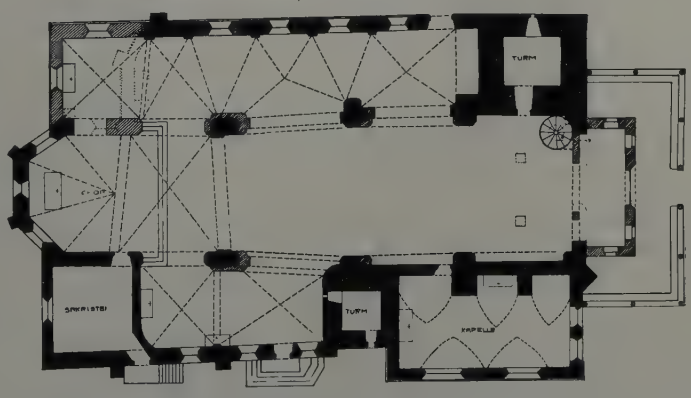
Es stellten sich jedoch diesem Plane sehr große Hindernisse, hauptsächlich finanzieller Natur, in den Weg, und so wurde beschlossen, das alte Kirchlein durch einen großen Erweiterungsbau zu vergrößern.

Es mußte nun in erster Linie berücksichtigt werden, das alte Kirchlein mit seinen zum Teil bemerkenswerten Kunstschätzen aus dem frühen Mittelalter vollkommen zu erhalten. Auch durfte der hübsche Zwiebelturm aus der Renaissancezeit durch den Umbau nicht zu sehr an Wirkung verlieren und sollte vor allem das Ganze seinen ländlichen Charakter behalten. Dies wurde nach

IV. Turmneubau Kaufbeuren

(Abb. S. 213)

Die katholische Friedhofskapelle in Kaufbeuren wurde ohne Turm erbaut und es bestand schon seit langem der Wunsch, daß durch einen Turmbau das Stadtbild bereichert werde. Ein Bürger der Stadt hatte die Mittel gegeben, dieses Projekt zu verwirklichen. Es sollte in Verbindung mit dem Turm eine Gruft gebaut werden. Der Turm steht von der Kirche getrennt frei als Campanile und ist durch einen Verbindungsbau mit der Kapelle im



FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT (MÜNCHEN)
ENTWURF ZUM UMBAU DER KIRCHE ZU ST. LAURENZEN BEI BRUNECK
Vgl. Abb. S. 207—209

PROJEKT ZUR ERWEITERUNG
DER KIRCHE ZU ST. LAURENZEN BEI BRUNECK, MARKTFASSADE
Text S. 206

Zusammenhang. Seine Höhe beträgt rund 26 Meter. Der Bau wurde im Herbst 1911 vollendet. Der schon oben genannte Architekt Friedrich Frh. v. Schmidt, der Enkel des in Heft VII besprochenen Altmeisters der Gotik, hat damit eine sehr schwierige Aufgabe geistvoll gelöst.

STUDIENNOTIZEN

über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten

Vom Geheimen Baurat H. BENS, Halle a. S.

Den ersten Bekehrern zum Christentume in Deutschland folgte die Gründung von Klöstern und mit diesen die von Klosterkirchen bald nach, wenngleich wir uns beide in ihren Anfängen noch recht bescheiden denken müssen. Jedenfalls sind die Klosterkirchen in Deutschland vielfach die ältesten Kirchenanlagen gewesen, z. B. die auf der Insel Reichenau im Bodensee. Die Ordenskleriker oder die Weltgeistlichen, an ihrer Spitze der Bischof, sahen von Hause aus das Feld ihrer Tätigkeit mehr in bereits bestehenden Siedelungen, so in Dörfern und stadtartigen Kolonien — (letztere überkommen aus der Römerzeit, wie Augsburg, Mainz, Köln a. Rh. usw.) — liegen. Hier entstanden in Konkurrenz zu den Klostergründungen die ersten Orts- und Pfarrkirchen. Mit dem Aufblühen der stadtartigen oder städtischen Kolonien zu je einem wirtschaftlichen,selbstverwaltungsberechtigten Gemeinwesen, der Stadtgemeinde, nahm der Kirchenbau immer mehr zu und bald wurden die Grundsteine zu den ersten Domen (ecclesia major, mittelhochdeutsch und dialektisch »Thumb, Thum«) gelegt, deren Herrlichkeiten wir noch heute bewundern. Die Stifte, ordensregulierte Aufnahme- und Vereinigungsanstalten für ehemalige Weltgeistliche, die ihr Leben in der Hauptsache klösterlich beschließen wollten, folgten ihrerseits mit Gründung und Erbauung prächtiger Stiftskirchen nach. Wie einstmals die ersten Kirchen, noch in Form von Kapellen erbaut, so stellte man auch die weiteren Gotteshäuser in den Schutz von Heiligen. Auf das Empfinden der Volksseele nahm man dabei gebührende Rücksicht. Der Wotan der Germanen war mit Speer und Schild bewaffnet, der heilige Michael mit flammendem Schwerte gab Ersatz für ihn ab. Ihm folgte im Hinblick auf die Würde, welche alte, bebartete Germanen im Markgenossenschaftsrate gern zur Schau trugen, St. Peter im weißen Barte nach. Die Zeiten wurden mildere; Petrus erhielt daher im heiligen Martin seinen Nachfolger. Die Kreuzzüge brachten einen Ritter zu Pferde, den bald beliebten heiligen Georg, auf usw. Wir sehen daraus, daß auch bei Auswahl von Kirchenheiligen einstmals wechselnde Strömungen geherrscht haben.

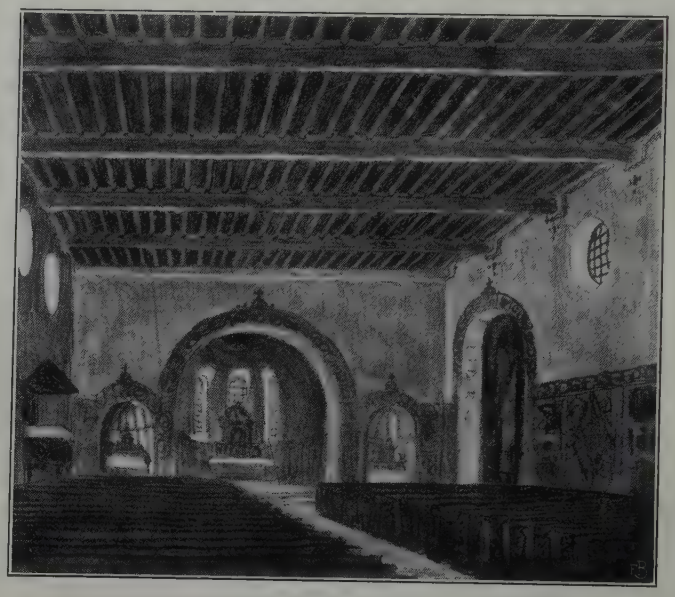
Es ist klar, daß alle Gotteshäuser in Malerei oder Skulptur die Figur des Christus am Kreuze an erster Stelle dargestellt enthielten und noch enthalten. Aber die Art dieser Darstellung entbehrt nicht eines gewissen Inter-

esses. Während nämlich in der ersten altchristlichen Zeit das Hemdgewand des Heilandes in weiten Falten die Figur desselben bis zu den Füßen bedeckt, schwindet in der Folgezeit dieses Hemd nach der Mitte zu immer mehr zusammen, um sich schließlich in einen einfachen Lendenschurz umzuwandeln. Die kostbare Sammlung Schnütgen in Köln gibt darüber wertvolle Aufschlüsse.

Als man in Deutschland zum Bauen von Domen schritt, geschah deren Ausführung bekanntlich in den damals herrschenden Stilformen, in denen des romanischen Stils. Es dauerte nicht lange und vom Westen und Nordwesten her drang der Spitzbogenstil, die Gotik, ein. Die Grundrißgestaltung der Dome erlitt Abänderungen; die sich bis dahin scheunenartig an die Wände des Mittelschiffes anlehnenden Dächer der Nebenschiffe schwanden, die Nebenschiffe erhielten dafür eine Reihe wimperggeschmückter, quergerichteter und hinten abgewalmter Giebeldächer. Die romanische Kirche, zumal bei größerer Ausdehnung, entbehrte einer hellen Beleuchtung, weil die Fenster in den Wänden des Mittelschiffes nur so weit hinabgehen konnten, daß sie nicht in die angelehnten Dächer der Seitenschiffe fielen; diesen Fenstern fehlte es also an der nötigen Länge. Die Fenster der Vierungstürme mußten dafür in den Beleuchtungseffekten gewissermaßen nachhelfen. Bei den gotischen Kirchen hingegen reichten die Fenster der Mittelschiffe weit hinab bis auf die Triforien, hinter welchen die Dachgiebel der Seitenschiffe, von innen aus gesehen, versteckt lagen. Wäre in den gotischen Kirchen das durch die Fenster hineinflutende Licht nicht durch bunte Scheiben geblendet worden, so wäre es im Innern für den Blick leicht zu grell gewesen. Das bunte Glas entzog auch dem Auge den Anblick auf die störenden Figuren und Konturen der draußen aufragenden Strebepfeiler und der sich gegen diese stützenden Strebebogen, und sorgte gleichzeitig durch seine gesamte stimmungsvolle Einwirkung auf den Besucher für Aufkommen religiöser Phantasie. Wegen der geringeren Innenbeleuchtung findet man daher auch in romanischen Kirchen die Fenster nur mit hellen Scheiben verglast, die Wände sind innen abgetönt, während gotische Kirchen wiederum nichts von einer Farbe auf ihren inneren Wandflächen kennen. Dieses Vorgetragene gilt wenigstens für die sog. anerkannten Musterkirchen in beiden Stilrichtungen; d. h. im romanischen Stile also für den Dom zu Speyer, begonnen 1030, den Dom zu Mainz, begonnen 1081, die Abteikirche Maria-Laach, begonnen 1093, und für den Dom zu Worms, geweiht 1110; im gotischen Stile, wobei wir hier jedoch Nordfrankreich, als mit zum größten Teile Ursprungsgebiet desselben, nicht ausschalten dürfen, für die Kathedrale zu A-miens, begonnen 1220, für die Kathedrale zu B-eauvais, vollendet 1272, und für den Dom zu C-öln a. Rh., begonnen 1248. Nach den Anfangsbuchstaben

PROJEKT ZUR ERWEITERUNG
DER KIRCHE IN ST. LAURENZEN BEI BRUNECK, CHORANSICHT
Text S. 206

dieser drei Ortsnamen werden die darin erbauten Hochkirchen das sog. »gotische A-B-C« genannt. Es ist schade, daß die Gotik uns an Kirchenwänden gar keine malerischen Dekorationen hinterlassen hat, zumal auch gotische Profangebäude nur recht spärliche Reste von einstmaliger Bemalung aufweisen können. Die ehemalige Professor-Ungewittersche Schule (Cassel) hat deshalb den winzigen, überlieferten Formenschatz gotischer Wandmalereien durch Erfindung im Sinne der besten Stilrichtung vermehrt. Allgemein um Wiederanwendung mittelalterlich-malerischer Dekorationen haben sich folgende norddeutsche Architekten besonders verdient gemacht: von Ritgen (Wartburg), Haase (Albrechtsburg bei Meißen), Raschdorf (Burg Cochem a. Mosel) und Opler (Synagoge zu Breslau.)



FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT (MÜNCHEN)
INNENRAUM DER ST. ULRICHSKIRCHE IN LAIM (MÜNCHEN)
Text S. 207

Viele Kirchen in je einer der beiden Stilepochen ähneln einander sehr; man kann manche Beziehungen zwischen Kirchen an verschiedenen Orten nachweisen, denn die Bauhüttenzunftgenossen zogen von Land zu Land, ob Meister oder Geselle. Aber man darf aus kleinen übereinstimmenden Einzelheiten zweier Kirchen nicht immer gleich auf eine und dieselbe Meisterhand als Erfinderin schließen, weil die »gleichen« Kunstideen in gewissen Zeitabschnitten sozusagen in der Luft schwebten. In Ansehung des Reißbodens arbeitete man in den Bauhütten an Reißbrettern, jegliche Tätigkeit auf diesen Brettern mit der Reißfeder hieß »reißen«; daher spricht man heute noch von Aufriß, Durchriß, Grundriß usw.

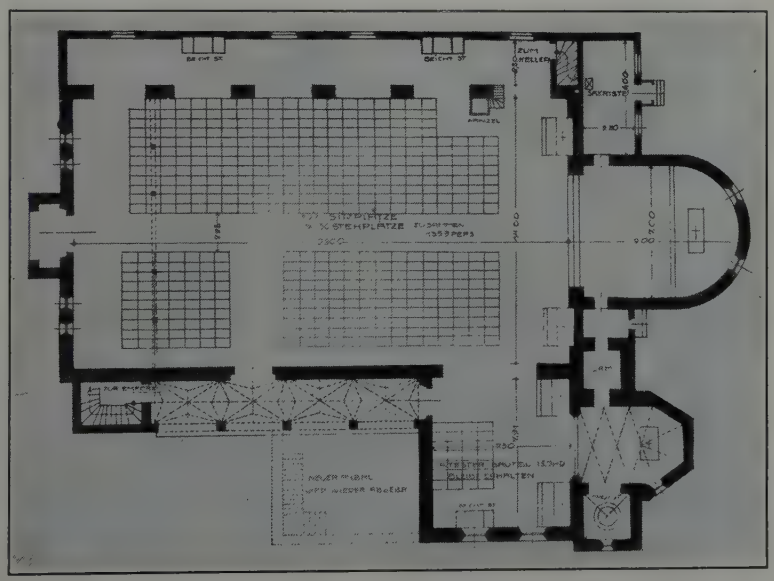
Bei Herstellung von Säulen, Basen, überhaupt von Profilierungen jeglicher Art bediente man sich, wie das z. B. aus den auf uns überkommenen und in den »Stimmen aus Maria Laach« von Beissel veröffentlichten Rechnungen über Erbauung der St. Viktor-Stiftskirche zu Xanten am Niederrhein hervorgeht, zugeschnittener Holzbretter als Schablonen. Diese Stiftskirche wurde in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollendet; ferner sind aus der Zeit 1372—1378 Baurechnungen über den Prager Dombau von J. Neuwirth herausgegeben worden, desgleichen solche über den Bau des Glockenturmes an der St. Nikolaskirche zu Freiburg in der Schweiz, umfassend die Zeit von 1470—1490, von Blavignac, enthalten im Tome XII des Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, (Genève 1860). —

Konsekriert durch den Bischof werden Altäre und Gotteshäuser innerhalb der katholischen Kirche heute noch mit denselben Worten und unter denselben Zeremonien, mit denen dieses z. B. schon im Jahre 1303 bezüglich der Marienkirche in Weißenfels a. S. und sogar noch früher, d. h. vor dem zehnten Jahrhundert geschah. Neben der Lehre nämlich ist die katholische Kirche auch in ihren Gebräuchen allezeit sehr konservativ geblieben. Die Altarfundamentierung z. B. ist seit Jahrhunderten genau vorgeschrieben; noch heute hat der Altar in der katholischen Kirche in Erinnerung an die beiden Kanzeln in den ehemaligen Basiliken, die eine für Vorlesung von Kapiteln aus den Evangelien, die andere von solchen aus den Apostelbriefen usw. bestimmt, eine Evangelien- und eine Epistelseite; die liturgischen Gesänge der heutigen Messe gehen bis in die erste Zeit des Mittelalters zurück, und noch heute singt der messezelebrierende Priester nach Noten, die nach mittelalterlicher Art sich auf und zwischen nur vier Zeilen bewegen und die mit mittelalterlichen Vorzeichen versehen sind.

Eine interessante Gruppe von Gotteshäusern kleineren Umfangs bilden die, wie es heißt, nur in Deutschland vorkommenden sog. Doppeltkapellen, was bekanntlich sagen will, daß zwei Kapellen übereinander liegen mit verbindender Öffnung, diese mehr für das Ge-

hör als für das Sehen bestimmt. Sie sind gewöhnlich innerhalb des Komplexes größerer Burgen einzeln stehende Gebäude oder an den Palas angebaut. Die älteste Doppeltkapelle ist die in der Kaiserpfalz zu Goslar, kurz vor 1050 erbaut. Ziemlich gleichalterig mit ihr ist wohl die Doppeltkapelle auf der Burg zu Nürnberg, wenngleich diese Burg erst unter Friedrich Barbarossa vollendet wurde. Es folgen als weitere Doppeltkapellen: 3) die in der Neuenburg zu Freyburg a. d. Unstrut, 1062 begonnen oder etwas später, wenn die Burg erst 1090 fertiggestellt sein soll; 4) die auf der Burg zu Eger, wahrscheinlich aus dem Anfange oder der Mitte des zwölften Jahrhunderts stammend; die Burg, Wohnsitz von Markgrafen, kam gegen Mitte des zwölften Jahrhunderts als Heiratsgut an das hohenstaufische Haus; 5) die neben dem Dome von Mainz in Verbindung mit dem erzbischöflichen Palaste stehende sog. »Hofkapelle«, eine einstmalige Schöpfung Erzbischofs Adalbert I. aus dem Jahre 1135; 6) die in Schwarzrheindorf, 1151 erbaut, ursprünglich angelehnt an eine Burg der Dynastenfamilie Wied im Rheinlande; bald nach seiner Entstehung wurde dieses Gotteshaus schon um zwei Joche verlängert und heißt deshalb auch bis heute nicht Doppeltkapelle, sondern Doppeltkirche; 7) die in Landsberg bei Halle a. d. Saale, zum ehemaligen Markgrafenschlosse gehörig und jedenfalls vor 1170 erbaut und 8) die jetzige, alte Friedhofskapelle zu Warburg in Westfalen. Die Doppeltkapellen sind in romanischen Stilformen ausgeführt, Frühgotik hat sich auch hineingeschlichen und zwar in den oberen Teil der Kapelle zu Eger. Diese ist übrigens die schönste Doppeltkapelle. Allgemein wird heute angenommen, daß die Doppeltkapellen ursprünglich in ihrem unteren Teile zu Beisetzungs- oder Begräbnisorten für ihre Stifter haben dienen sollen. Denn wir haben Doppeltkapellen mit Grabdenkmälern, z. B. Mainz und Goslar, in welch letzterem Orte allerdings nur das Herz Heinrichs III. beigesetzt worden ist. Der ernste Eindruck der ersten, großen Krypten in den neu entstandenen oder im Entstehen begriffenen Domkirchen regte seinerzeit offenbar die deutsche Phantasie ganz besonders an; deutsche Fürsten wollten

FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT (MÜNCHEN)
NEUBAU DER ST. ULRICHSKIRCHE IN LAIM (MÜNCHEN)
Text S. 207



FRIEDRICH FREIHERR VON SCHMIDT (MÜNCHEN)
PROJEKT ZUR ERWEITERUNG DER ST. ULRICHSKIRCHE IN LAIM (MÜNCHEN)
Vgl. Abb. oben und S. 210. Text S. 207.

sicherlich auch gern wie die deutschen Kaiser Karl der Große, Heinrich I., Otto I., Heinrich II. und Konrad II. inmitten ihrer Schöpfungen begraben sein. Gegen hundert Jahre hat die Mode mit den Doppeltkapellen gewährt und dann verschwand diese wieder; im großen ganzen war auch für längere Zeit der Bau bemerkenswerter Burgen abgeschlossen.

In der Ausstattung und Ausschmückung der Gotteshäuser hat von früh an eine große Konkurrenz zwischen Domen, Stifts-, Kloster- und Pfarrkirchen bestanden. Als beliebtes Schmuckmotiv sehen wir z. B. bei Türmen romanischer Kirchen oft die Lösung der Schallöcheranordnung. Je zwei Schallöcher stehen darnach nämlich wie ein sog. gekuppeltes Fenster nebeneinander, an Stelle eines einzigen Mittelpfeilers treten, zumal bei dicken Mauern, zwei Säulchen, unmittelbar dicht hinter einander gesetzt und jedes mit einem zierlichen, dünnen Schaft versehen, dieser aber der Haltbarkeit wegen aus festerem, tragbarerem Steinmateriale, z. B. Basaltlava, Granit oder Porphyr, hergestellt, ein Durchbrechungsbild der Turmmauer, wie es nach dem perspektivischen Eindrucke und in seiner Schattenwirkung nicht reizvoller ausgedacht werden kann.

Die Orgel, die im neunten Jahrhundert zuerst in Süddeutschland ihren vereinzelten Einzug hielt, steht in den Kirchen allgemein etwas versteckt; gerade alte Kirchen haben noch Orgeln von wunderbarem Klange, so verfügt über eine solche die ehemalige Abteikirche Altenberge im bergischen Lande. Poetisch ist die Bezeichnung einer Kirche in Verona mit »Santa Maria in organo«, d. h. »in dieser Kirche tönt die Stimme der Gottesmutter aus der Orgel heraus«.

Geschmückt sind die Kirchen über den Altären mit Bildern von der Madonna mit dem Christuskinde, von Engeln und Heiligen. Jedes Volk hat die Typen für die Engelgestalten nach seiner Auffassung und nach seiner Phantasie den besten Durchschnittsrepräsentanten seines Volksschlages entlehnt. Weibliche Engel z. B. waren und sind bei uns blonde, liebliche Gretchengestalten, in Italien schlank gewachsene Römerinnen mit den keuschen Zügen von Vestalinnen. Aber auch für die Italiener hat das germanische Blondhaar, dessen Besitz zur bellezza gehörte, von jeher stets viel Anziehung gehabt. Hat doch z. B. Raffaele Santi auf seinem berühmten Bilde der »Madonna di San Sisto« die heilige Barbara als eine Hellblondine dargestellt! Ja fast die meisten italienischen Maler des Quattro- und Cinquecento, an ihrer Spitze wieder Raffaele Santi und dann weiter Giulio Romano, Paolo Farinati, Corregio, Bartolomeo Ramenghi, Samachini, del Sarto, Bissolo, Lippi, Mantegna, Botticelli u. s. w., mit Ausnahme Tizians und einiger wenigen, haben der Madonna und ihrem Kinde Blondhaare in irgend einer Nuancierung verliehen, der Madonna natürlich dunklere als dem Kinde, und zwar solche, die oft ins Rötlichblonde oder Goldbräunliche spielen. Selbst der Spanier Murillo (1618—1632), der allerdings gern seine Modelle aus der Barzelonaer Landschaft, wo der einstmalige Einschlag deutschen Blutes noch Spuren in der Bevölkerung zurückgelassen hatte, geholt haben soll, hat auf seinem berühmten Bilde »Tod der heiligen Klara« Maria wie dem Christus etwas Deutsches in den Zügen gegeben; die beiden Dargestellten zeigen überdies auch mehr blondes wie braunes Haar. Aus der Zahl der Heiligen haben mit der Zeit große Maler gern den St. Sebastianus gemalt, den wir auch in deutschen Kirchen vielfach antreffen. Es tat den Malern offenbarlich wohl, auch einmal den blühenden Leib eines kräftigen, in der Vollkraft seiner Jahre stehenden Mannes im Gegensatze zu Bildern von Greisen und älteren Männern zur Darstellung bringen zu können. — Nach Aufkommen des geblasenen Glases in Deutschland sind die Fenster der ältesten Gotteshäuser, z. B. in Tirol, mit runden, sog. Mondglasscheiben verglast worden; gleichalterig ist unbedingt die Verglasung minder wichtiger Fenster mit Butzenscheiben, letztere aus Schmelzguß verfertigt. Heute ist die Herstellung von Mondglas nach gegen früher verbessertem Rotationsverfahren wieder in Aufnahme gekommen. An den mittelalterlichen, bunten Fenstern gotischer Kirchen wird ganz besonders die abwechslungsvolle, bald mildwarme, bald strahlend helle Transparenz der Bildpartien bewundert, ohne daß der Laie ahnt, daß grade diese »schönen« Lichteffekte nur in der Unvollkommenheit der einstmaligen Herstellung bunter Glasscheiben ihre Ursache haben. Die einzelnen alten Glasscheiben sind nämlich oft ungleich dick ausgefallen, sind auch hier und da etwas rauh unter Beharrung zu versintertem Zustande geworden; dazu finden sich zuweilen Verwerfungen, wellige Verblähungslinien und eingesprengte Blasenkanten an und in ihnen vor, und — alle diese Ungleichheiten erzeugen die verschiedene Durchleuchtungskraft, die verschiedenen Brechungen und Reflexe des Lichtes, den Schimmer und die Kantenstrahlungen. — An manchen alten Kirchen, die wir heute noch bewundern, finden wir es eigentümlich, daß sie so geringe Sockel-

J. M. WILLIAM TURNER (1775—1851)

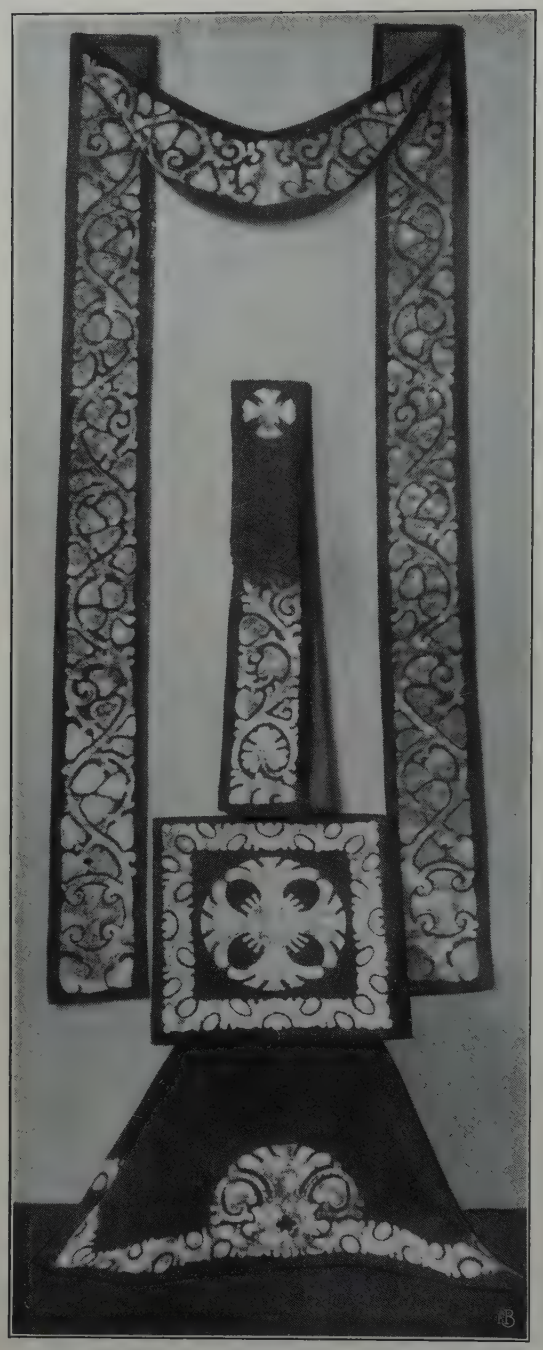
SONNENAUFGANG

höhe haben; diese Kirchen stecken sozusagen in der Erde, so daß wir, um in ihr Inneres zu gelangen, einige Stufen hinabsteigen müssen, z. B. an der Jakobikirche in Goslar, an der Münsterkirche in Essen a. d. Ruhr, an der gleichen in Hameln, am Dome zu Hildesheim u. s. w. Aber einen höheren Sockel haben die Kirchen unbedingt früher gezeigt, nur gab es in mittelalterlichen Orten und Städten noch keine Wege- und Verkehrspolizei, die dafür zu sorgen gehabt hätte, daß jeglicher Schutt, herrührend vom Abreißen alter Gebäude oder von Feuersbränden, zum Orte hinausbefördert worden wäre. Der Schutt blieb und sammelte sich nämlich im Orte an; gelegentlich, z. B. nach großen Bränden oder nach einer großen Bautätigkeit hat der Schutt dazu beitragen müssen, bei Neuregulierung der Straßenzüge und der freien Plätze die Krone derselben zu »erhöhen«. Und eine solche »Erhöhung« ist oftmals vorgekommen. Daher liegen die Eingänge zu alten Bauwerken oft so tief im Verhältnis zur jetzigen Straßenhöhe ihrer Umgebung. —

KIRCHE MIT NEUEM TURM IN KAUFBEUREN
Turm von F. Frhr. v. Schmidt. — Text S. 207

Eine Eigentümlichkeit sehen wir ferner oft an Säulen, Säulenbasen wie am Sockelwerk alter Gotteshäuser angebracht. Man hat nämlich einstmals den härteren Sandstein darin benutzt, um Schwerter und Messer an ihm zu fegen und zu schärfen; die Rillen sind heute noch so schön ausgeprägt erhalten, daß wir Klingen hineinlegen könnten, z. B. an der St. Ulrichskirche in Halle a. d. Saale, im Kreuzgange des Merseburger Domes, an der Schloßkirche oder dem Dome zu Quedlinburg, an der Jakobikirche zu Goslar a. Harz u. s. w. Man hat einmal die Meinung ausgesprochen, es habe in früheren Zeiten die Gefolgschaft eines Kirchenfürsten beim Aufbruche zu einer Fehde für die Interessen der Kirche ihre Waffen durch Schärfen derselben an einem Gotteshause für den bevorstehenden Kampf gewissermaßen weihen und segnen lassen wollen. Aber dem widerspricht, daß wir dieselben Rillen auch an Profangebäuden, so z. B. am Eingangsportale zur Moritzburg in Halle a. d. Saale, am Goslarer Rathause u. s. w. finden. Man hat seinerzeit einfach dort geschärft, wo man die Stellen am bequemsten dazu fand und das waren die Sandsteinflächen öffentlicher Gebäude, ähnlich den Vorgängen in urgermanischen Dörfern, wo es einige draußen herumliegende Wetzsteine für die Allgemeinheit gab. Im übrigen ahmt die moderne Jugend in unseren alten Städten das Wetzgeschäft an den bekannten Stellen gern nach.

Zum Schlusse noch die Erwähnung, daß die Erbauer der alten Kirchen ursprünglich dem geistlichen Stande angehörten; mancher Klosterbruder und mancher Laienkanonikus eines Stiftes konnte in seinem früheren, weltlichen Berufe so etwas wie Baumeister gewesen sein. Als jedoch die Baukunst immer mehr sich entfaltete und die prächtigen Dome schuf, genügten die Kenntnisse von solchen Baumeistern nicht mehr. Im 12. Jahrhundert treten schon vereinzelt die ersten weltlichen Baumeister bei großen Kirchenbauten auf und von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab mehren sie sich. Genannt wurden sie amtlich und bauhüttenzünftig nicht Baumeister, sondern »Meister des Baus« oder schlicht »Meister«; zum Unterschiede führten sie gegen andere Meister, die etwa dem geistlichen Stande angehörten oder die sonst noch am Orte wohnten, auch die Bezeichnung »Werkmann«, wobei unter »Werk« die praktische Arbeit an einem Kirchenbau gemeint ist. »Meister und Werkmann« heißt also so viel wie »aus-



STOLA, MANIPEL, KELCHBEDECKUNG (GEBATIKT)
Wie Abb. S. 215

führender Baumeister«, der Regel nach aus dem Fache, d. h. dem Steinmetzfache, hervorgegangen. Nickel Hoffmann, der sich als Baukünstler in Halle a. d. Saale von dem ersten Drittel bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sehr verdient gemacht, hat in dem großen Portalbau des Stadtgottesackers daselbst sein Bildnis hinterlassen; die Umschrift lautet noch: »Nickel Hoffmann, Steinmetz, Meister dieses Baus«. Bei den Dombauten, bei welchen die Fassaden fast nur aus gemeißelter Arbeit bestehen, spielten selbstredend die Steinmetzen eine größere Rolle als die Maurer, welch' letztere mehr wie Handlanger der ersten erscheinen könnten. Denn ein »hüttengeförderter« Steinmetz verstand sich im Laufe der Zeit auch gut auf Ausführung von Mauerwerk. Die Steinmetzordnungen setzen die Rechte und Pflichten der Hüttenwerkleute oder Steinmetzen schon früh fest. Die Schutzpatrone der Hüttenwerkleute waren nebst Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist, Maria, die sog. vier gekrönten Heiligen (sancti quatuor coronati): »Severus, Severianus, Carpophorus und Victorius«, einstmalige römische Bildhauer und im Jahre 304 als Märtyrer gestorben. Man sieht, wie hoch sich die Steinmetzen an den Dombauten einschätzten, aus Künstlern des Bildhauerstandes wählten sie ihre Patrone. Man zog bis ins fünfzehnte Jahrhundert die Bauausführungen im Taglohne vor, aber es muß hier bald eine Wende zum Übergange zur Akkordarbeit gekommen sein, denn es wird schon in der Regensburger Steinmetzordnung des Jahres 1459 vom »Gedinge« und vom »verdinget Werk« Erwähnung getan.

DAS BATIKEN UND DESSEN VERWENDBARKEIT IN DER PARAMENTIK

Die Batikkunst ist in jüngster Zeit durch Wort und Schrift, sowie durch Ausstellung einschlägiger Arbeiten in Deutschland so häufig an die Öffentlichkeit getreten, daß sie den Freunden unseres Kunstgewerbes nicht mehr fremd sein dürfte.[1])

Die Technik, durch welche eine farbige Musterung von Geweben erzielt wird, stammt aus Java und hat durch Vermittlung der Holländer in den letzten Jahrzehnten bei uns Eingang gefunden. Das Wort »batiken« bedeutet so viel als mit Wachs zeichnen oder malen. Man deckt nämlich gewisse Stellen des Stoffes durch Zeichnung mit flüssigem Wachs, bringt denselben in das Farbbad und entfernt hierauf das Wachs wieder mit kochendem Wasser oder mit Benzin. Die gedeckt gewesenen Formen erscheinen nun hell auf dunklem Grunde.

Verwendet wird dabei Bienenwachs, Mine-

[1]) Vgl. Abb. S. 214 und 215.

ralwachs (Ceresin) oder Pflanzenwachs (sogenanntes japanisches Wachs). Je nach Bedarf schmilzt man, um die Masse zäher zu machen, etwas Kolophonium dazu.

Zum Schöpfen und Auftragen des in einem Pfännchen gewöhnlich über einer Spiritusflamme erhitzten Wachses dienen meist kleine Kännchen aus Kupfer, welche auf einer Seite mit einem Ausflußröhrchen, auf der anderen mit einem Dorn versehen sind, der in einem mit Mark gefüllten Rohrgriff steckt. Neben diesen aus Java importierten sogenannten Batikfedern (Tjantings) sind seit kurzem Glastjantings im Gebrauch, eine sehr praktische Erfindung von Dr. Walther in Crefeld. Zum Eindecken größerer Flächen bedient man sich zuweilen auch eines Pinsels.

Während die Javaner auf Kattun batiken und ausschließlich mit Pflanzenfarben, wie Indigo, Gelbholz, Katechu, Mengkudurot färben, kommen bei uns Gewebe aus Baumwolle, Leinen und Seide in Betracht, welche hauptsächlich mit chemisch gewonnenen Farbstoffen in allen möglichen Tönen sehr haltbar gefärbt werden können.

Das Färben gebatikter Ware verlangt natürlich eingehendes Studium. Damit die Wachszeichnung während des Prozesses nicht schmilzt, wird entgegen der sonstigen Gepflogenheit fast ausschließlich bei niederer Temperatur der Farbstoffe gearbeitet. Nur bei Anwendung von Alizarinfarbstoffen, die an sich keine Affinität zur Faser haben, muß kochend gefärbt werden. Um dies zu ermöglichen, werden nach dem Batiken die zu färbenden Teile des Gewebes durch Beize für die Farbe empfänglich gemacht; trotzdem das Wachs durch die nun folgende Behandlung mit kochendem Farbbade schmilzt, verschwindet die Zeichnung nicht, da dieselbe während des Beizens gedeckt war. Für Seidensamt ist dieses Verfahren natürlich nicht geeignet.

Um ein Gewebe mit mehreren Farben zu mustern, wiederholt man das Wachsauftragen und Färben so oft, bis die gewünschte Farbenzusammenstellung erreicht ist. Will man z. B. Weiß, Gelb und Grün auf Schwarz erzielen, so batikt man erst auf weißem Stoffe, färbt dann mit Gelb, deckt nun die Stellen, welche gelb bleiben sollen, überfärbt mit Blau, wodurch Grün entsteht, deckt ferner die Stellen, welche grün bleiben sollen, färbt dann die noch nicht gebatikten Teile schwarz und entwachst erst zum Schlusse.

KGL. KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN. CASULA
Entworfen und gebatikt von Mathilde Achtinger und Meta Mayrhofer (Klasse Marie Geys). Gefärbt von Leonie Dübbers. Dazu Abb. S. 214

Ein Vergleich zwischen Stoffen, welche durch Druck und solchen, welche durch Batik gemustert sind, zeigt uns deutlich, daß jene dem Bereiche der Industrie, diese jedoch dem des Kunsthandwerkes angehören. Während bedruckte Ware ein mechanisch hergestelltes Muster in ofter Wiederholung bringt, zeigt die Batikarbeit die direkte Handzeichnung des Künstlers mit aller Abwechslung, welche feine Empfindung und Phantasie hervorrufen. Das Druckverfahren trägt die farbige Verzierung nur auf die Oberfläche der Gespinstfasern in monotoner Weise auf, die gebatikte Musterung hingegen durchdringt den Stoff und hat einen durch keine andere Technik zu ersetzen-

den malerischen Reiz in den feinen Adern, welche durch das Eindringen der Farbe in zufällige oder beabsichtigte Sprünge des Wachses entstehen.

Die Javaner batiken ihre Bekleidungsstücke: ein rockähnliches Gewand (Sarong), das Kopf- und Brusttuch und den Schal, während wir die Technik sowohl für Kostümzwecke, als auch für Schmückung von Innenräumen durch Vorhänge, Kissen usw. verwenden. Meist aber beschränkte man sich dabei bis jetzt auf profane Zwecke; nur in vereinzelten Fällen hat das Batiken auch in der Paramentik Eingang gefunden. Und doch wäre es, abgesehen von dem für die Liturgie vorgeschriebenen Weißzeug, für Gegenstände, welche aus Seide oder Samt hergestellt werden, wie Wandbehänge, Antipendien, Kanzel- und Pultdecken, vor allem jedoch für Meßgewänder, Rauchmäntel usw. sehr wohl geeignet.

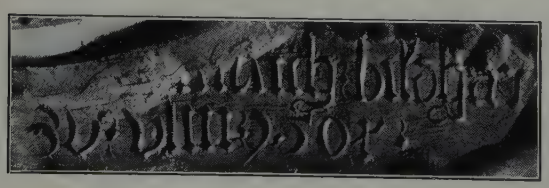
In ästhetischer Hinsicht sei zur Begründung angeführt, daß Stoffe, namentlich Seide und Samt, welche ausschließlich durch Batik verziert sind, ihren charakteristischen Faltenwurf beibehalten und prächtiges Licht- und Farbenspiel zeigen. Der praktische, nicht zu unterschätzende Vorteil besteht, abgesehen von den verhältnismäßig geringeren Kosten darin, daß die durch Batik erzeugte Musterung sehr dauerhaft ist, beziehungsweise erst mit der Gewebefaser zugrunde geht, während gestickte und applizierte Ornamente sich meist schneller abnützen.

Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, maßgebende Kreise mehr und mehr für die Verwendbarkeit des Batikens auf dem Gebiete der Paramentik zu interessieren. Marie Geys

EIN SCHNITZALTAR VON DANIEL MAUCH

Von FELIX MADER

Die Fortsetzung meiner Studien über Gregor Erhart, über deren frühere Ergebnisse ich im Jahrgang 1906 dieser Zeitschrift berichten konnte, führte vorläufig allerdings nicht zur Auffindung eines beurkundeten Werkes dieses Meisters, was so sehr not



ALTAR IN BIESELBACH. MEISTERINSCHRIFT
Text S. 217

täte, dagegen zeitigte sie ein anderes wertvolles Resultat zur Kenntnis der mittelalterlichen Plastik Ulms.

In der kleinen Kapelle zu Bieselbach, wenige Stunden im Norden von Augsburg, steht ein köstliches Flügelaltärchen mit reichem Schnitzwerk. Es gehört zu jenen seltenen Werken, die mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Die eingeschnittene Inschrift erweist es als Schöpfung des Ulmer Meisters Daniel Mauch und zwar entstand es im Jahre 1501, wie im folgenden sich zeigen wird. Das Altärchen ist nur ca. 2,20 m hoch, bei geöffneten Flügeln 2,50 m breit. Nicht immer stand es in der Bieselbacher Kapelle, denn letztere wurde erst 1747 gebaut.[1]) Man darf vermuten, daß es ehedem in Horgau sich befand, dem Pfarrdorf, zu welchem Bieselbach gehört, und zwar im Schlosse daselbst, das seit Ende des 15. Jahrhunderts den Rehlingen gehörte.[2]) Das Schloß ist seit 1813 abgebrochen, weshalb Forschungen nach dieser Richtung unmöglich sind. Der Altar trägt allerdings das Wappen der Rehlingen. Dasselbe scheint aber erst bei einer Restauration im 19. Jahrhundert angebracht worden zu sein. Übrigens könnte der Altar auch in einer Kirche gestanden haben, die sich einen Rokokoaltar an Stelle des Flügelaltärchens anschaffte. Das Dunkel, das über der Herkunft waltet, wird wohl kaum mehr zu lichten sein. In die Bieselbacher Kapelle dürfte der Altar im Jahre 1756 gekommen sein. Diese Jahreszahl ist nämlich an der Predellenfigur rückwärts eingeschnitzt. Jedenfalls geschah die unglückliche Umänderung der Figur, wovon nachher die Rede sein wird, in diesem Jahre.

Bei der Transferierung des Altares wurde nämlich ein bedauerlicher Eingriff vorgenommen. Der Altar stellt die hl. Sippe dar. In der Predella lag ursprünglich Jesse als Träger des Stammbaumes Christi. Jesse mußte es sich gefallen lassen, in den hl. Franz Xaver, dem die Kapelle geweiht ist, umgewandelt zu werden. Bei dieser Umformung wurde unglücklicherweise auch der Vorname des Altarmeisters weggehauen, um Platz für den Hut des Heiligen zu bekommen. Auf dem felsenartig zerklüfteten Boden, auf dem Jesse-Franz Xaver ruht, hat nämlich der Schnitzer unterhalb des Kopfes seinen Namen und das Datum der Entstehung in spätgotischen Charakteren eingeschnitten. Weder Herrn Bankdirektor Euringer von Augsburg,

[1]) Steichele, Bistum Augsburg, II, S. 72.
[2]) Ebenda, S. 69.

ALTAR IN BIESELBACH. GESAMTANSICHT
Text S. 216 ff.

der sich ebenfalls für die Inschrift interessierte, noch mir gelang es, dieselbe an Ort und Stelle sicher zu lesen. Sie war durch Farbenauftrag undeutlich geworden. Durch das Entgegenkommen des Herrn Pfarrers Schärfl von Horgau wurde es möglich, die Inschriftstelle in der Restaurierungsanstalt des Kgl. Generalkonservatoriums von der aufliegenden Farbschicht zu befreien und in ihrer ursprünglichen Erscheinung wieder herzustellen. Zutage kam nun die Inschrift: . . . . mauh bildhaer zv vlm 1501. (Abb. S. 216.)

Ein sehr wertvolles Resultat! Der Ulmer Meister Daniel Mauch (auch Moch) — um keinen anderen kann es sich handeln — war bisher nur aus Urkunden bekannt. Die älteste Erwähnung datiert von 1510.[1]) Hier also ein beurkundetes Werk von ihm. Da beabsichtigt ist, an anderer Stelle einen weiteren Bericht über den Altar zu geben, kann ich mich hier darauf beschränken, die künstle-

[1]) A. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 154 f. — Julius Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, S. 105 ff.

ALTAR IN BIESELBACH. SCHREINGRUPPE
Text S. 218 und 219

rische Seite des reizenden Altarwerkes hervorzuheben.

Der Altar ist der »hl. Sippe« gewidmet, ein Motiv, das namentlich im späten Mittelalter sehr beliebt war. In unserem Falle teilte der Künstler die Familie Christi in drei Gruppen (Abb. S. 217—221). Im Schrein sitzen auf einer Bank, deren Rückwand sich thronartig erhebt, Maria und Anna. Die Großmutter reicht dem Jesuskind, das auf Mariens Schoß ruht, einen Apfel, wenn ich nicht irre, den Evasapfel. Darüber später. Beide Arme streckt das Kind nach der Frucht aus. Hinter der Bank stehen, wie häufig bei den Sippenbildern, vier Männer: hinter Maria ihr Gemahl St. Joseph, als sehr betagter Mann charakterisiert — er stützt sich auf einen Stock —, hinter St. Anna die drei Männer, mit denen sie der Legende nach vermählt war: Joachim, Kleophas und Saloma. Auf dem linken Flügel sieht man Mariens legendäre Halbschwester Maria, die Tochter von Kleophas und Anna, mit ihrem Gemahl Alphäus und vier Kindern (Jakobus Minor, Barsabas, Simon und Judas Thaddäus). Der rechte Flügel führt uns in die Familie der zweiten Halbschwester Mariens, — auch sie hieß der Legende nach Maria —, die mit Zebedäus

vermählt war. Ihre beiden Kinder sind Jakobus Major und Johannes Evangelista.

Die nächste Verwandtschaft des Erlösers ist also auf dem Altar vereinigt. Der Meister sollte aber auch die hl. Sippe im weiteren Sinn, den Stammbaum Christi, zurückgehend bis Jesse, mit zur Darstellung bringen. In geschickter Weise benützte er die Predella des Altars zur Aufnahme der liegenden Jessefigur. Aus Jesses Brust entsproßte ursprünglich der Stammbaum, teilte sich offenbar noch in der Predella in zwei Äste, um in der Hohlkehle des Schreines beiderseits sich emporzuschlingen. Aus Blumenkelchen entwachsen die Büsten von zwölf Ahnen Christi. Da die Hohlkehle auch in der Predella durchläuft, wird man annehmen müssen, daß vor der Veränderung der Jessefigur auch in der Kehlung der Predella je eine Ahnenbüste sich befunden habe. (Die Putten mit ihren Füllhörnern, die jetzt den Platz einnehmen, waren ursprünglich jedenfalls an der Außenseite der Flügel als Sprengwerk angebracht.)

Daniel Mauch war ein bedeutender Meister. Der Bieselbacher Altar genügt, das zu erhärten. Dem Kompositionstalent des Künstlers wie seiner Erfindungskraft stellte das Thema, das vom Besteller gegeben war, eine dankbare Aufgabe, aber keine klippenlose. Gleichzeitige Meister machten sich bei der Sippendarstellung nicht selten einer Grenzüberschreitung ins Malerische schuldig. Mauch vermeidet das. Seine Darstellung ist wohl malerisch, wie es die Spätgotik liebte, außerordentlich intim, aber mit feinem Takt weiß er das einzuhalten, was der Plastik ziemt. Er teilt die hl. Sippe in drei Gruppen, wie bereits angegeben. Das ist von hohem Gewinn für die Klarheit und Übersichtlichkeit der Komposition. Die einzelnen Gruppen selbst sind in zwei Plänen angeordnet: die Frauen vorne, sitzend, hinter ihnen stehend die Männer. Der Hintergrund ist neutral und zwar jedenfalls nicht erst seit der modernen Fassung, sondern von Haus aus. An Stelle des jetzigen Tapetenmusters war wohl ursprünglich ein Brokat. Mauch denkt also monumental. Das beweist auch die Betonung bestimmter Linien, die als Ruhepunkte der Komposition stark hervortreten. Das Hauptrelief wird durch die Mittelachse in zwei symmetrische Hälften geschieden. Die hl. Frauen nehmen auf der jeweiligen Hälfte symmetrische Silhouetten ein, auch der Rhythmus ihrer Gewandung folgt dem gleichen Gesetz. Hätte nicht ein historischer Grund den Meister gehindert, so würde er einen der drei Männer auf Annas Seite zu St. Joseph gestellt haben, um so die Symmetrie ganz durchzuführen. Der Aufbau der Flügelreliefs, obwohl für sich bestehend, hat doch gleichzeitig auch lineare Verbindung mit dem Hauptrelief, daher klingen die drei Gruppen zu einem harmonischen Wohlklang zusammen. Bezeichnend für das große, konstruktive Empfinden Mauchs ist die Wiederholung der Bankpfosten mit ihren kapitellartigen Köpfen auf den drei Reliefs. Beim Mittelrelief erfolgt eine Steigerung durch den thronartigen Aufbau, der in der Mitte der Komposition sich erhebt. Diese Betonung bestimmter Gerüstlinien gibt dem Altar etwas Großes und Geschlossenes bei allem Reichtum an Einzelmotiven.

Mauchs Typen sind dem Leben entnommen, aber nicht realistisch wahllos, wie es in der Spätgotik, auch in der Ulmer, vorkommt, sondern mit diskreter Auslese. Sie haben alle etwas Vornehmes und Abgeklärtes, diese Mauchschen Gestalten. Seine Männer sind ausgeprägte Indiviudalitäten, die beiden Frauen auf den Flügeln direkte Porträte, voll Lebenswahrheit. Die Madonna charakterisiert er sehr edel, ebenso St. Anna.

Was den seelischen Ausdruck betrifft, so ruht auf der Mittelgruppe eine eigene Stimmung, die auffallenderweise in den seitlichen Szenen nicht weiterklingt. Diese Stimmung, die aus den Gestalten des Schreinreliefs spricht, ist die einer inneren Ergriffenheit, die zurückhaltend sich äußert. Ich glaube nicht irre zu gehen, wenn ich in dem Apfel, den die hl. Anna dem Jesuskind überreicht, den verhängnisvollen Evasapfel erblicke. Also ein tiefes, gedankenreiches Motiv. Bereitwillig, aber ernst gestimmt, nimmt ihn das Kind entgegen: es ist bereit, die große Schuld zu sühnen. Still bewegt folgen die hl. Frauen dem Vorgang. Stärkeren Affekt äußern die Männer. Staunend, überrascht schaut Joseph auf die Szene. Einer der Männer Annas, wohl Joachim, legt im Affekt die Hand auf die Brust und sieht bewegt gen Himmel, in schmerzlich-tiefes Nachdenken ist der in der Ecke versunken. Der Ausdruck des dritten ist wohl durch die Fassung unbestimmt geworden. Man kann sich denken, daß die ganze Gruppe von Gedanken an die Zukunft des Kindes beherrscht ist, von Gedanken, wie sie etwa in Simeons Prophetie zum Ausdrucke kommen. Wer die Anschauungen des Mittelalters kennt, weiß, wie naheliegend ein derartig dogmatisch-mystisches Motiv für den tiefgehenden Künstler war. Der gleiche Fall wird uns bei dem später zu besprechenden Münchner Relief begegnen.

ALTAR IN BIESELBACH. LINKE FLÜGELGRUPPE
Text nebenan

Ganz andere Stimmung herrscht in den Flügelszenen: zwei Familienbilder, dem Leben abgelauscht, höchst liebenswürdig und entzückend, aber durchaus genrehaft, ohne Erhebung in die eigentlich religiöse Sphäre. Die Frau des Alphäus, eine bausbackige Schwäbin in reicher, modischer Gewandung, gibt ihrem Jüngsten eben aus einer Kanne, die mit Saugröhre versehen ist, Milch. Die drei anderen Sprößlinge spielen zu Füßen der Mutter. Zwei derselben machen sich den Besitz eines Schoßhündchens streitig. Der Ältere wendet sich an die Mutter, um bei ihr Unterstützung für sein Vorrecht zu suchen. Alphäus, ein distinguierter Herr, sieht zu. Die Bewegung seines linken Armes ist, nebenbei bemerkt, nicht verständlich. Er scheint ursprünglich ein Spielzeug für die Kleinen gehalten zu haben.

Die Frau des Zebedäus, eine sehr jugendliche, anmutige Erscheinung, nimmt eben ihren Kleinsten, den Johannes, aus der Hand des Gemahls entgegen. Der andere eilt ängstlich auf die Mutter zu: Die zwei Schoßhunde zu Füßen der Gruppe sind in Streit geraten. Der eine mit der Löwenmähne knurrt den andern grimmig an. Das hat den Knaben erschreckt.

Beobachtet sind die beiden Szenen mit einem vorzüglich geschulten Blick für die Erscheinungen des Lebens. Die Meisterschaft in der Darstellung der kindlichen Psyche fällt besonders auf. Bewegung und Ausdruck des kleinen Johannes sind unübertrefflich wiedergegeben.

Man könnte der Annahme, daß der Szene im Schrein ein dogmatisch-mystisches Motiv zugrunde liege, den Inhalt der Flügelreliefs entgegenhalten, denen eine solche Vertiefung fehlt. Der Einwand hat sicher seine Berechtigung. Ich glaube aber, daß der naive Realismus der Entstehungszeit, dem die Vermengung von Geistlich und Weltlich geläufig war, alle Bedenken löst. Der Gegensatz kann sogar beabsichtigt sein, zum wenigsten ist er sehr erklärlich, da eben für die Flügelszenen ein ähnlich tiefes religiöses Motiv wie im Schrein nicht möglich war. Man muß auch beachten, wie der Schnitzer bei seinem Mittelrelief den Modeprunk, den die Flügelszenen entfalten, durchaus meidet. Sicher doch nicht ohne Absicht. Hätte er im Mittelrelief auch nur eine naive Familienszene oder eine Repräsentationsgruppe geben wollen, so hätte er die hl. Frauen und namentlich Annas Männer glänzender ausstaffieren können als er es getan hat. Der Modeaufputz hätte aber eben zu dem tiefinnerlichen Motiv, das ich annehmen zu dürfen glaube, nicht gepaßt.

Mauchs Begabung für Komposition und Ausdruck ist unbedingt bedeutend. In der Behandlung der Einzelfigur zeigt er geschultes Körperverständnis. Wie häufig in der Spätgotik nimmt aber die Draperie eine stark dominierende Stellung ein. Das dekorative Moment tritt in der Gewandbehandlung gleichberechtigt neben das organisch-konstruktive. Besonders gilt das bei den hl. Frauen des Mittelreliefs, wo die Linienrhythmen der Gewänder stark selbständig sich geltend machen. Ein weiteres schulmeisterliches Sezieren der Figuren wäre gegenüber einem Kunstwerk von solcher Qualität unleidlich, wenn es auch die

»grande mode« so liebt. Mauchs Gewandstil ist sehr reich und geschmackvoll. In einigen fliegenden, knitterigen Motiven kommen die barocken Neigungen der Spätgotik zu Wort. Die Betonung der Hauptzüge, die dem Körper folgen, bringt aber jene Klarheit und Übersichtlichkeit in das Liniensystem der Draperie, wie sie für die künstlerische Auffassung Mauchs charakteristisch zu sein scheint.

Die Meisterinschrift beurkundet den Altar als eine Schöpfung vom Jahre 1501. Wäre diese Inschrift nicht, so würde man ihn, namentlich mit Rücksicht auf das Sprengwerk, etwas später ansetzen. Dieses Sprengwerk hat die Formen der Gotik gänzlich verlassen. An Stelle des gewohnten Laubwerkes sieht man Füllhörner und Festons, und reizende kleine Engelkinder — alle haben sie Flügel — spielen darin. Eine liebenswürdige Inspiration, intim wie die Konzeption eines Miniaturmalers! Man nimmt gewöhnlich das Jahr 1510 als ungefähren Termin für das Eindringen der italienischen Formen in das deutsche Kunstschaffen an. Die Bewegung greift aber anscheinend schon etwas weiter zurück und zwar nicht bloß sporadisch, was man bisher schon wußte, sondern auf breiterer Grundlage. Mit Mauch gingen jedenfalls noch mehr Künstler den gleichen Weg, aber ihre fraglichen Schöpfungen sind eben nicht erhalten. Die Renaissance hat uns später die Innerlichkeit, die tiefe Beseelung der deutschmittelalterlichen Kunst geraubt; dem Bieselbacher Altar hat sie in dieser Richtung glücklicherweise noch nichts angetan.

Der Vollständigkeit halber sei bemerkt, daß die Malereien auf den Außenseiten der Flügel modern sind; die alten stecken vielleicht noch darunter. Die Gruppen sind in hohem Relief, zum Teil vollrund geschnitzt.

Die Künstlergestalt Mauchs tritt uns im Bieselbacher Altarwerk sehr vorteilhaft entgegen: reiche künstlerische Begabung, liebenswürdige fesselnde Erzählungskunst, großes formales Können, virtuose Beherrschung der Technik charakterisiert sie. Was besitzen wir von Mauchs Schöpfungen etwa sonst noch? Der Meister wird bis um 1530 erwähnt und zwar als Anhänger der alten katholischen Religion![1]) Zweifellos hat er also auf dem Gebiet der religiösen Kunst weitergearbeitet. Ich beabsichtige nicht, den Spuren des Meisters systematisch nachzugehen; dazu fehlt mir die Zeit. Nur ein paar Schnitzwerke will ich anführen, die in der Literatur schon Erwähnung

ALTAR IN BIESELBACH. RECHTE FLÜGELGRUPPE
Text Seite 220.

gefunden haben, ohne daß man den Meister kannte. Sie sind sichere Mauchwerke.

Das beste besitzt das Bayerische Nationalmuseum (Saal 19). Leider ist die Herkunft nicht bekannt. Es handelt sich um eine hl. Sippe wie in Bieselbach, ein Umstand, der die Vergleichung ungemein leicht macht (Abb. S. 223). Die Münchner Gruppe ist eine Variation des gleichen Themas mit vielen Parallelen, allerdings keine Replik. Die kompositionelle Anordnung ist genau dieselbe wie beim Bieselbacher Mittelrelief. Besonders bezeichnend ist die Wiederholung der Thronbank, auf der Maria und Anna sitzen: die-

[1]) Klemm und Baum a. a. O.

selbe Mittelerhöhung, dieselbe Perlenreihe am Rand der Lehne, dieselben kapitellartigen Kopfstücke auf den Pfosten mit ihren Renaissanceformen. Auch die Typen und der Gewandstil sind ausgesprochen Mauchisch, aber keine Wiederholungen. Leider fehlt das Jesuskind, was umsomehr zu bedauern ist, als es den seelischen Mittelpunkt der Gruppe bildet. Der leitende Gedanke ist ein anderer als in Bieselbach. Die drei Männer Annas sind in ein ernstes Gespräch sehr vertieft. Der Gegenstand desselben ist das göttliche Kind. Joseph hielt ursprünglich in der ausgestreckten Rechten ein Buch. Er liest mit ernstester Aufmerksamkeit in den hl. Schriften — über das gleiche Mysterium, über das die drei Männer rechts sich besprechen. Das selige Lächeln, das auf den Zügen Mariens ruht, muß in diesem Zusammenhange in einem höhern Sinne gefaßt werden, nicht bloß als Ausdruck der natürlichen Mutterfreude. Der Meister dachte wohl an das Magnifikat. Das »exultavit spiritus meus« suchte er auszusprechen. St. Annas Stimmung ist die gleiche, nur ernster, gehaltener. Die Geste Mariens hat man sich als präsentierend zu denken, sie zeigt das Heil der Welt. Man imputiert dem Künstler mit solcher Gedankenvertiefung nicht zu viel. Der mittelalterlichen Kunst lag das nahe, wie oben schon bemerkt wurde. Sollte Mauch selber für eine derartige Invention nicht genügende theologische Bildung besessen haben, so hatte er, wie uns die Urkunden sagen, geistliche Freunde, die ihm an die Hand gehen konnten. Wenn in der Barockzeit die »Concepten« oder »Inventiones« für religiöse Kunst gewöhnlich von Geistlichen ausgingen, wie man wiederholt in der Baugeschichte der Kirchen des 18. Jahrhunderts liest, warum sollte es im Mittelalter nicht auch zur rechten Zeit so gewesen sein?

Das Berliner Museum besitzt auch eine Schöpfung unseres Meisters und zwar wieder eine hl. Sippe.[1] Die Gruppe ist nur eine Variation der Münchner und weniger gut durchgearbeitet. Hier ist das Jesuskind erhalten. Bezeichnend für Mauch und bekräftigend für meine vorausgehenden Ausführungen ist die Auffassung des Kindes. Nichts Genrehaftes: mit ernster Miene segnet es.

Ganz sicher gehört auch das Bruchstück einer Sippendarstellung in der Lorenzikapelle in Rottweil Mauch an.[2] Die Ausführung ist hier wieder ganz auf der Höhe.

[1]) Abb. i. Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen Preußens, 1910, S. 90.

[2]) Abb. bei Dehio-Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Berlin 1911, Lieferung 9, Tafel 38.

Die drei Gruppen sind jünger als der Bieselbacher Altar. Daß man's mit lauter hl. Sippen zu tun hat, zeigt, wie volkstümlich diese Darstellung damals war. Man wird kaum annehmen dürfen, daß etwa der Beifall, den der Bieselbacher Altar fand, die weiteren Bestellungen veranlaßte.

Es wird eine dankbare Aufgabe sein, den Spuren des liebenswürdigen Ulmer Meisters weiter zu folgen. Dabei wird man nicht vergessen dürfen, den Blaubeurer Altar in den Kreis der Untersuchung zu ziehen, was aber mit allem Vorbehalt gesagt sei.

MICHEL ANGELO UND REMBRANDT.

Leuchtend stehn im Licht der Wahrheit
Auf Italiens Sonnenfluren
Ganz gehüllt in strenge Klarheit
Michel Angelos Skulpturen.
Unverhüllt in keuscher Schönheit
Stark und groß — die Urtitanen.
Ohne unsre dumpfe Blödheit.
Ohne unser tastend Ahnen.
Hellsten Wissens weiße Kinder,
Schwersten Ringens reif Geborne;
Höchsten Könnens Garbenbinder
Mächtige, Herrschende, Erkorne.
Aber — Letzte. — Auf den Gipfeln
Der Vollendung sind die Riesen
Wie Zypressen mit den Wipfeln,
Die sich stolz und trotzig schließen.

Nord'scher Erde Nebelschleier
Faßte Rembrandts Geist zusammen —
Jeder Dämm'rung stille Feier
Abendfackeln, Abendflammen
Sammelte auf der Palette
Goldnes Strahlen still — gebrochen.
Halbes Licht an heil'ger Stätte.
Farbenworte ungesprochen.
Unser dunkles Heimwehsehnen,
Dem der ferne Himmel offen.
Unser schweigsam wachsend Dehnen,
Unser ungebornes Hoffen
Hüllte in der Seele Schauer
Das Geheimnis unsres Lebens.
Unsrer Liebe, unsrer Trauer.
Unsres tiefsten Gotterbebens.
Das Entsagen und das Siegen,
Das Verstehn und Überwinden.
Knie, die sich betend biegen.
Hände, die sich faltend finden.
Ernste Lauscher auf die Worte,
Die im Innersten ertönen,
Klopfer an der ew'gen Pforte.

GRUPPE DER HL. SIPPE IM BAYR. NATIONALMUSEUM
Vgl. Abb. S. 218. — Text S. 221f.

Gnadenvolles Sichversöhnen —
Südlands Sonne — deutsche Träume.
Hellstes Licht und Purpurschatten.
Pinien dort — hier Weidenbäume
Lichtzerfließend auf den Matten.

M. Herbert

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1912

Es gibt wenige Jahres- und Saisonausstellungen, von denen man so sehr den Eindruck von Vornehmheit, Reife und Geschlossenheit beständig in sich hat, wie von den Ausstellungen der Münchener Secession. Man begegnet in ihren Räumen ebenso starkem Wollen als reifem Können, nicht oft überschreit ein Werk das andre, schlägt ein Stil den andern tot. Für jedes Bild, für jede Auffassung ist da Platz geschaffen — die Jury hat präzis und streng sondiert zum Vorteil des Ausgestellten selbst.

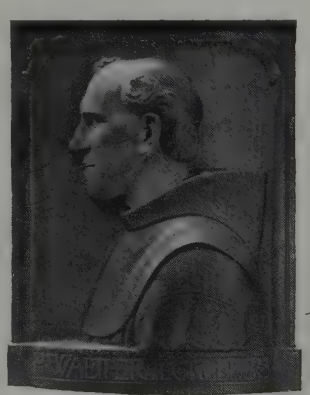
Und wenn man an diese Praxis und Gepflogenheit gewöhnt ist, soll man sich nicht wundern über das reiche bunte Gewirre, das jetzt dort unter den grellen Strahlen der Frühlingssonne noch fröhlicher, kunterbunter, verwirrender wirkt? Für die muntere und wilde Jugend haben sich die ehernen Pforten aufgetan, und viele, viele Vögel sind hereingeschwärmt, buntgefiedert, monoton und scheckig, hell und dunkel, alle glitzern und schwirren sie im Lichtgefunkel, viele stürzen geblendet, erdrücken sich beim Sturm durchs Tor und viele, die sich des Eingangs ins Adyton schon freuen wollen, rennen sich die Köpfe an den schimmernden Wänden ein.

J. HANSEN (DÜSSELDORF) DARSTELLUNG IM TEMPEL

Ölgemälde. Vgl. Text der Beil. S. 26

1400 Bilder wurden für die — gottlob — nicht allzu vielen Räumlichkeiten der Secession eingesandt, weit über 800 hat man aufgehängt oder aufgestellt, auch die oberen Säle der Secessionsgalerie wurden für die Frühjahrausstellung bereit gehalten. Mitglieder der Secession mit Namen von gutem Klang und hohem Rang in der Kunst treten bescheiden zurück vor dem drängenden Nachwuchs des künstlerischen München. So ist diese Schau der Jugend mit Vorbedacht abzuhalten, denn selbst bei Einwänden schwerwiegender Natur muß man gerade der Jungmannschaft zur Ermutigung gerecht werden, aber dennoch, wo immer es dringend nottut, das Übel bei der Wurzel fassen.

Alle malerischen Stoffgebiete sind jeweils durch eine stattliche Anzahl von Werken vertreten. Porträts, Figurenbilder, Landschaften und Stilleben; desgleichen sehen wir in der Abteilung Plastik Versuche und Lösungen aller plastischen Darstellungsarten von der Plakette über die Büste, Figur, Gruppe bis zu plastisch-architektonischen Entwürfen. Die graphische Abteilung nimmt quantitativ ein gebührendes Verhältnis zu der Menge von Werken der übrigen Kunstgattungen ein, in der Qualität aber gewinnt sie vor diesen fast einen Vorsprung. Die große Anzahl der ausgestellten Werke bedingte eine doppel- und mehrreihige Hängung der Bilder, so daß man gerade diesmal an diesen leidigen Umstand auf den anderen Ausstellungen erinnert wird; besonders unübersichtlich wirkt die gedrängte Fülle der Plastiken in den engen Räumen.



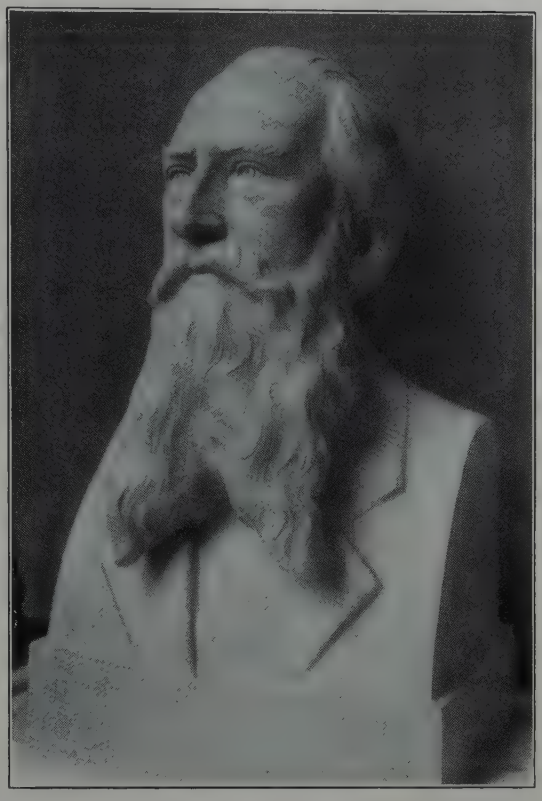
J. SCHNEIDER PORTRÄT

Vgl. Text der Beilage S. 26

Und nun zu den Werken und ihren Schöpfern selbst. Beginnen wir mit der Plastik, so fallen uns hier am meisten die flotten charaktervollen Büsten und Studienköpfe der Frau von Bary-Doussin, von Fritz Behn, Fritz Claus, Josef Floßmann und Hans Schwegerle auf. Neben der fein abgewogenen plastischen Behandlung und dem Erfassen der Bewegung weisen diese Köpfe einen hohen Grad von Seelenschilderung und sichtbar gemachtem Innenleben auf. Man sehe sich nur Fritz Behns Büsten Reinhardts, Moissis, Johanna Terwins an oder Frau von Barys Büste des Generalmusikdirektors von Schuch! In Einzelfigur und Gruppe sind solide Qualitäten nicht vertreten, da sind sogar manche Künstler vom Plastischen nahe an die Grenze des Malerischen gewandert. Die skizzenhaft hingeworfenen Stücke in Gips lösen die gestellten Probleme meist einheitlicher und restloser als die überarbeiteten Stücke, denen die Ursprünglichkeit und die belebende Seele des schöpferisch Begabten im Bemühen ums Technisch-Handwerkliche zum Teil verloren gegangen ist. Nennenswerte Figuren und Gruppen zeigen Karl Bauer, Floßmann (Skizzen, Terrakotten), Hermann Hahn, Anton Krautheimer, Georg Müller und Mauritius Pfeiffer. In großer Zahl sind die Plaketten vertreten, die vielfach einen gut entwickelten Sinn

für organische Gestaltung im Rund aufweisen. Die besten und einzigen Lehrmeister sind hier deutlich zu erkennen, die Antike sowohl wie die Renaissance; unter den Plakettenkünstlern nennen wir Ludwig Eberle, Willi Homburg, Friedrich Lommel mit großen, für Reduktion berechneten Plaketten und J. Arpad Murmann. Unter der Reliefkunst und den plastisch-architektonischen Schöpfungen ragen vor allem großzügig aufgefaßte Grabmal- und Denkmalentwürfe und dekorative Gruppen hervor neben Brunnenskizzen, von denen man manche ausgeführt wünscht als Mittel- oder Endpunkt einer entsprechenden gärtnerischen Anlage; eine Brunnenkunst tut uns heute trotz vieler Bestrebungen auf diesem Gebiete noch recht not, es gehört ein gut Stück künstlerischer Sinn, Geld und Fleiß dazu, die vielen greulichen Schöpfungen in Bronze und Granit, wie sie die achtziger und neunziger Jahre hervorbringen konnten, in ihrer Aufdringlichkeit abzuschwächen und für die Anschauung unmöglich zu machen. Ach, die gutgemeinten Stiftungen! Man sehe sich daraufhin die Skizzen an von Herm. Hahn, die Konkurrenzentwürfe von Emil Manz und Georg Müller, ferner die Denkmal- und Grabmalentwürfe von Georg Müller und Hans Schwegerle.

Von der Menge Malerei zur Graphischen Abteilung, deren einen großen Teil die Lithographien und Kupferstiche der Kollektion Otto-Greiner-Rom, auf die wir am Schluß zurückkommen, einnehmen. Die Graphik ist unter den Künsten neben Architektur und Kunstgewerbe am ehesten dazu berufen, kulturelle Wirkungen im Sinne der Erziehung des Volkes zur Kunst und zum künstlerischen Verständnis sowie zum Geschmack hervorzubringen. Sie wird inhaltlich wie darstellerisch diese Aufgabe immer vor Augen haben müssen. Der Farbenholzschnitt und die Lithographie haben im Bunde mit der Radierung, die sich zwar wieder aristokratischer trägt, darin viel Ersprießliches geleistet, gerade im letzten Jahrzehnte. Aber auf der andern Seite ist es auch wieder die Graphische Kunst, mit Hilfe derer viele Künstler von heute ihre eigensten — unverständlichsten und vagesten — Ideen vereint mit der extravagantesten Darstellungsart und Technik realisieren; ich sage das nicht zum Vorwurf, die Künstlerseele sieht doch anders aus als die eines nicht so gesteigert erfassenden Bürgerlichen; ich will nur damit sagen, daß, wenn man das »l'art pour l'art« so sehr für sich in Anspruch nimmt, wenn einem die Darstellungsart und Organisation des Kunstwerkes selbst und vieles andere, was gewiß sehr interessant und für die Gesetze der Kunst von Wichtigkeit ist, als das Primäre im Schaffen gilt, dann soll man mit diesen Werken auch etwas mehr im eigenen Kreis, der so etwas braucht, versteht, genießt, belassen und es nicht der ratlosen Öffentlichkeit Schritt für Schritt unter die Augen halten; denn sonst wird noch auf Jahre hinaus das Gegenteil von Verständnis und gutem Willen erreicht: Hohnlachen, Spott und Abneigung. Man ist daran, heute wieder die Brücke vom Künstler zum Volke zu schlagen, warum soll man die Kluft so oftmals erweitern, wo es zwecklos ist? Mit dem 19. Jahrhundert, das über lauter historischem Erforschen, Werten und Verwerten sich selbst fast ganz verloren hat, hörte der vorher teilweise doch so innige Zusammenhang zwischen Kunst, Kultur und Leben auf; wir im zwanzigsten müssen jene Sünden büßen und die geschlagenen Breschen wieder vermauern, haben aber noch einen zweiten Feind in dem Umstande vor uns, daß man heute mit dem großartigen technischen und industriellen Aufschwung wohl die Herstellung der Dinge für Gebrauch und Leben erleichtert und vervollkommnet hat, daß aber gerade dadurch so viel Massenware, die in ihrem Mißverständnis der Funktion und Form dem Geschmacke hohnspricht, erzeugt



JOS. SCHNEIDER (DÜSSELDORF) PORTRÄT

wird; und der kommerzielle Geist, der diese Ware unter das Volk absetzen muß, steht der organischen Entwicklung von Kunst und Handwerk hindernd im Wege. Dies gilt ebenso von den Bildern, die man an die Wand hängt oder in die Mappe legt; auch die sogenannte »freie« Kunst — dies Wort ist in seinem unterstrichenem Sinne vor allem auch dem konträren Dualismus von Kunst und Leben des 19. Jahrhunderts zu verdanken — hat sonach Pflichten an die Kultur. Und geht man heute durch viele Ausstellungen, so kann man oft sehen, wie sehr außerhalb von Kultur und Volk all die gezeigte Kunst steht, die meist nur für die Ausstellung geschaffen zu sein scheint; dann muß man es erleben, daß vielfach nur die altbackensten und am wenigsten bedeutenden Bilder den Vermerk tragen: »Verkauft«. Sodann wird auf das Publikum verächtlich herabgesehen, weil es sich nicht von dem in unerreichbarer Höhe über ihm thronenden Künstler erziehen läßt. Wenn auch gilt: Iliacos intra muros peccatur et extra, so sollen doch die Künstler als Führende das gute Beginnen der letzten Jahre rührig und verständnisvoll fortsetzen! Diese allgemeinen Auslassungen gehören zwar nicht in das Spezialgebiet eines Secessionsberichtes, jedoch ein totes Resümee ist wertlos, man muß sich heute über den möglichen Zusammenhang von Kunst und Leben aussprechen; das Gesagte gilt in großem Maße auch für die Frühjahrsausstellung der Secession, wo junge Kräfte sich zeigen, auf deren Schultern unser künstlerische Zukunft steht.

An Künstlern und Werken aus der graphischen Abteilung, die positives Wollen und Können verraten, führen wir die Porträtstudie Karl Bauers an, Pastelle Lina Ammers, Holzschnitte Richard Graefs,

ALB. DIEMKE (DÜSSELDORF) ST. MICHAEL
Mosaik. Vgl. Text der Beilage S. 25

Dagmar Hooges, Carl Thiemanns und die Silhouetten Rolf Winklers. Interessante und flotte Arbeiten, Zeichnungen, Holzschnitte und Radierungen zeigen Max Bucherer, Otto Graßl, Hans Müller-Dachau, Oskar Obier, Hans Schwegerle, Max Unold, ferner Willi Geiger, Marta Hofrichter, Hela Peters, Walter Rößner und Hans Schüz. Nun zum Schluß: die Malerei.

Selbst wenn man es nicht gesagt bekäme, daß es sich hier im großen Ganzen um eine Ausstellung jugendlicher Kräfte handelt, müßte man es sofort merken, daß in sehr vielen Fällen nicht bessere Varianten von bisher Dagewesenem zu sehen sind, während das fest Gefügte und Sichere, Abgerundete der nicht mehr krampfhaft suchenden Meisterhand fehlt. Die Persönlichkeit in der Kunst läßt sich nicht erzwingen auf Kosten der steten, konsequenten Entwicklung; auch durch Übernahme fremder und ausländischer Stil- oder Manierimponderabilien wirkt man in Deutschland nicht mehr als anerkannte, selbständige Größe. Die Persönlichkeiten und Eigenarten, die man nachahmt, haben ihr Problem und das, was sie zu sagen hatten, auf viel bessere Weise schon gelöst und gesagt als die ihnen nachtun. Die Abhängigkeitskunst wird sich immer zu sehr an Äußerlichkeiten halten müssen, da ihnen wohl Formen und Mittel, aber selten das Rezept klargelegt werden kann; die letzte und innerste Erkenntnis und Gestaltung bleibt immer das Geheimnis des Meisters. Der Schüler soll das Material und die Art der Gestaltung studieren, nicht aber da beginnen, wo das Gereifte aufhört. Das führt zur Stagnation und Verwässerung in der Kunst. Es ist wohl ein interessantes, aber nicht allzu erfreuliches Studium, zu klären, in welcher Weise unsere deutschen und außerdeutschen Meister der Gegenwart — und sie schließen in sich wahrlich eine Reihe großer Verschiedenheiten — in der folgenden Generation verarbeitet werden. Die eigene Persönlichkeit von Bedeutung läßt sich nicht lehren noch abgucken; insofern ist es auch schade um die Leute selbst, die zu früh und vielleicht mehr durch Gestalten als künstlerisches Denken zu einem Stil kommen. Oder ist's Manier?

In angenehmem Lichte erscheinen die Figuren-, Landschafts- und Hafenbilder eines Hermann Gröber, Hans von Hayek, Richard Pietzsch, Th. Meyer-Basel, Hans Lesker, Josse Goossen, Walter Klemm und auch Gustav Essig neben Julius Seyler. Gröber ist wohl der schwerste, feurigste unter ihnen, in ihm kristallisiert sich ein Wesen der Kunst, das frohe, starke Farbigkeit bedeutet, das aber mit der übrigen Materie, dem Körper und Raum verwachsen bleibt. Figurenbild und Komposition sind vertreten in Werken von Carl Caspar, der farbig wie kompositionell mit seinen Stoffen eine ernste und groß aufgefaßte religiöse Malerei anstrebt, ferner Karl Gatermann, der kompositionell wenig glücklich ist und farbig kaum anspricht, während Julius Heß und Moritz Heymann in kleineren Formaten sehr frische und kräftige Stücke zeigen wie auch Rudolf Mülli; zarte, duftige Bilder mit dem Streben nach einheitlicher Farbengebung malt Carl Schwalbach; Ludwig Vakatko ist ein ungestümer Böhme, wenn er auch jetzt in seinen groß- und vielfigurigen Bildern etwas mehr Klarheit schafft als in früheren, noch größeren Bildern; dagegen wirkt doppelt zart, fast zu zart und etwas gelangweilt in den Figuren der niederrheinische Künstler Josef van Brackel in seinen drei großen Bildern. Max Unolds großes Porträt hat viele malerische Qualitäten, entbehrt aber dabei nicht mancher Aufdringlichkeiten. Von kleineren Stücken brillieren auf diesem Gebiete Bilder von Otto Weil, während eine wilde Auffassung in den Stücken van Houts liegt. Das Porträt weist nur wenige treffliche Vertreter auf, oft sind es nur malerische Karikaturen. Genannt werden muß Anton Bischoffs flottes Herrenporträt, die farbenglühenden Bildnisse Burger-Mühlfelds, die lustigen, wenn fast schon unruhigen Stücke Leopold Durms, dann die Bilder Rudolf Müllis, während die Porträts von Paul Neresheimer und Georg Rall noch so viel Rudimentäres zur Schau tragen. Zu weit gehen in farbigem Schmutz Reinhardt und der französisierende Proletenmaler Hans Eder bei ihren Bildnissen. Vollblütig, schwer sind die Stücke von Johann Schult. Die übrigen Bildnisse zu besprechen wäre unnütz, da sie weder Neues bringen noch der gewohnten malerischen und auch in der Auffassung liegenden Vorzüge wie Nachteile entbehren. Von der Menge Aktstudien hebe ich nur das Stück von Paul Roloff hervor, das entschieden farbige und technische Feinheiten besitzt. Auf dem Gebiete des Interieurs brilliert wieder Josef Kühn, aber auch manche andere Stücke der Ausstellung ähnlichen Inhaltes kommen ihm ziemlich nahe. Die Landschaftsmalerei ist hier sehr stark vertreten; sie weist fast bessere Qualitäten auf als die übrigen Stoffgebiete. Nennen wir nur Otto Bauriedl, Carl Bössenroth, Robert Breyer, Maria Caspar-Filser, mit einer für eine Frau sehr auffallenden Farbengebung und Vortragskraft, Paul Crodel, Ulrich Hübner, Hans Lichtenberger, August Lüdecke mit wirksamer Tierstaffage, Henry Niestlé mit fast nordländisch klar anmutenden Stücken, Richard Kaiser, Fritz Oßwald, von dem wir zwar noch bessere Stücke kennen, Richard Pietzsch haben wir oben schon genannt, Carl Reiser, Viktor Thomas und Otto Weil. Das Stilleben endlich ist würdig an Zahl und Vortrefflichkeit vertreten, wir begnügen uns, Stücke von Julius Heß, Elisabeth Meillinger, Arnold Faber und Otto Bruenauer anzuführen.

Die Bilanz aus dem Ganzen haben wir schon im voraus gezogen; zum Schlusse gelten unsere Worte noch einem gereiften und bedeutenden Könner, der eine Kollektion von 126 Werken ausstellt: Otto Greiner, ein Deutscher in Rom; man sieht es den Werken an, vor allem den Zeichnungen, daß sie unter einem gleichen Himmel und unter gleichen Menschen geschaffen sind wie die Zeichnungen und Gemälde eines Feuerbach und Böcklin, daß sie aber weiterhin auch zurückweisen nach deutschen Landen und eine Reminiszenz darstellen an einen großen Deutschen, an Max Klinger. Viel

Wirklichkeit, Erd- und Fleischgeruch haftet den Stücken von Greiners Hand an, künstlerischer Fleiß, große Strenge und scharfe Kenntnis des Objekts spricht aus jedem Bilde, mit großer Liebe versenkt sich der Künstler in den Gegenstand seiner Darstellung, aber meist kommt er auch vom Gegenstande nicht mehr los. Seine Monumentalität baut er aus dem Kleinen heraus auf, und wer sich dann in die sauberen, reizvollen Feinheiten versenkt, findet nur schwer wieder den Weg zum Großen zurück bei ihm. Lebendiger als Bilder und Zeichnungen sind die Radierungen und Lithographien, da regt sich pulsierendes Leben, da hat das Licht größeren farbigen Wert als in den Gemälden, wo die Farbe fast um ihrer selbst willen da zu sein scheint. Greiner ist eine künstlerische Persönlichkeit, die Großes denkt und erstrebt, aber er ist zu geziert, um über manchen Punkt hinauszukommen, von dem die monumental zusammenfassende Einheit abhängt. Wie kaum einer bereitet er ein großes Werk vor in unzähligen Studien, eine jede ein Kunstwerk selbst, aber darin liegt vielleicht auch der Grund, warum seine großen Schöpfungen als Summe und Ergebnis der Studien ein Rudiment bleiben müssen.

Oscar Gehrig

BERTHOLD RIEHL

Das Andenken des so beliebten Lehrers lebt in den Kreisen seiner ehemaligen Schüler noch mächtig fort. Hat doch Riehl wie kaum ein zweiter es verstanden, durch seine belebenden Vorträge für das so schöne Studium der Kunstwissenschaft zu begeistern, — überall, sei es im Kolleg, sei es in dem engeren Bereiche des kunsthistorischen Seminars, sei es endlich in dem noch intimeren, auserwählten Schülerkreise auf den so anziehenden Ausflügen und Exkursionen hinaus in die an Kunstdenkmälern so reiche nähere und weitere Umgebung Münchens.

Riehl hat schon des öftern wohlverdiente Würdigungen als Lehrer, wie als Forscher gefunden. Heute bringen wir das Porträt des allverehrten Gelehrten. Einer seiner Schüler, Oscar Gehrig, hat des geliebten Lehrers so wohlbekannte Gesichtszüge gezeichnet (Abb. S. 228). Wer das gelungene Porträt Riehls auf der unserer Nummer beigegebenen Künstlerbeilage besieht, dem leben auf den ersten Blick die charakteristischen Eigenarten im Ausdrucke Riehls wieder auf. Der Gelehrte ist in scharfer Charakteristik mit kernigem Strich wiedergegeben in dem Moment, da er, wie so oft im Kolleg, neben dem Katheder stehend, in etwas zurückgelehnter, nachlässiger Haltung, mit zwinkerndem Auge, den Vortrag begann. Ein jeder Strich auf dem Porträt hat seine Bedeutung: es kann kein Strich hinweggenommen, es darf keiner hinzugefügt werden, ohne nicht mit einem Schlage die ganze Wirkung aufzuheben und die Ähnlichkeit zu vernichten. Der harte Strich scheint manchmal ganz nahe an Karikatur zu streifen. Doch bei längerer Betrachtung, bei genauerer Vertiefung in die Zeichnung wird dieser harte Strich nur scharfe Charakteristik zum Ausdruck bringen. Und gerade darin liegt das künstlerische Eigen des Zeichners.

Oscar Gehrig befindet sich noch ganz am Anfang seines künstlerischen Schaffens. Der junge Künstler hat das Bestreben, seiner künstlerischen Begabung eine gewisse Vertiefung und Festigung durch eifriges Studium der Kunstwissenschaft zu verleihen. Und umgekehrt will er als Kunsthistoriker eine selbständige Künstlernatur werden. Gehrig hat als Hauptgebiet seiner künstlerischen Tätigkeit das »Porträt« gewählt. Auf diesem Gebiete beschäftigt ihn das Problem »Mensch« in all den unerschöpflichen Variationen, die

ALB. DIEMKE (DÜSSELDORF) ISAIAS
Karton für Mosaik. Vgl. Beilage S. 25

in diesem Probleme enthalten sind. Unwillkürlich führt den Künstler dieses sein Studium des menschlichen Charakters und seines Ausdruckes in das Gebiet der Karikatur. Ein Blick in die Mappe des Künstlers zeigt denn auch, daß mancher schon seiner Künstlerlaune zum Opfer fiel.

Dr. Rich. Hoffmann

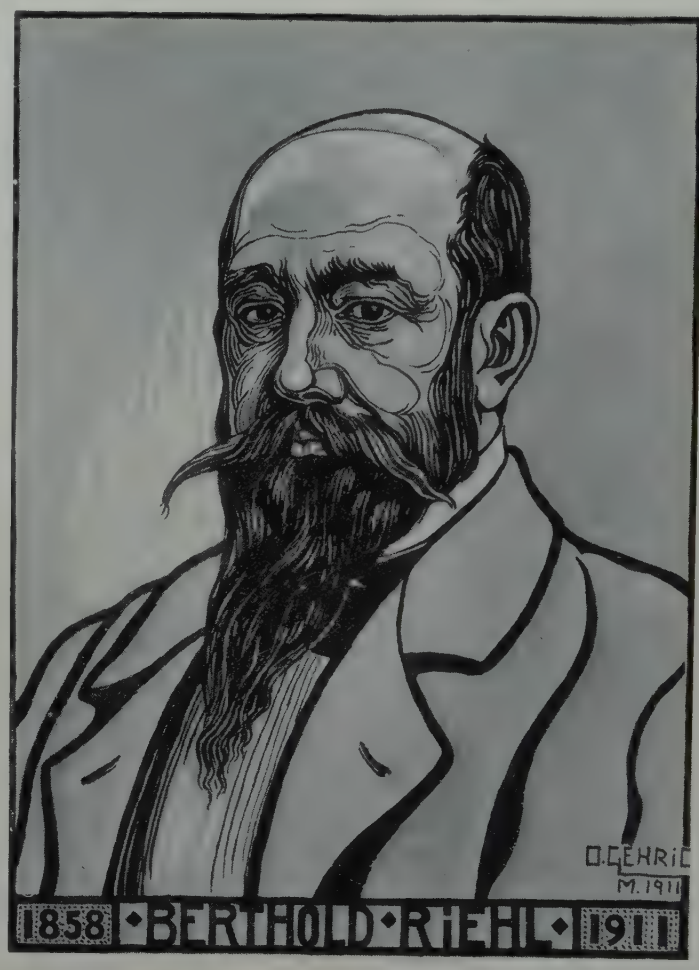
DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E. V.

Außer den von der Künstlerschaft gewählten Künstlern gehören der Jury 1912 noch die geistlichen Kunstfreunde: Professor Simon Irschl und Kurat Dr. Stephan Krottenthaler an, welche von der Vorstandschaft gewählt wurden.

ZU UNSEREN BILDERN

Der Maienkönigin haben die christlichen Künstler von jeher mit Vorliebe gehuldigt. Dichter weihten ihr Perlen zartester Lyrik, Komponisten besangen sie in empfindungsreichen Melodien, Bildhauer formten sie in ihrer unbeschreiblichen Anmut und Maler verherrlichten sie mit den duftigsten Farben. Auch Ernst Wante, dessen von einem tief religiösen Geiste erfülltes und getragenes Schaffen die Leser im ersten Hefte dieses Jahrgangs kennen lernten, fühlte sich gedrängt, seiner Liebe und Verehrung zur Maienkönigin im Bilde sichtbaren Ausdruck zu geben. Er tat dies auf eine so farbenfreudige, empfindungs- und stimmungsvolle Art, wie sie sich ähnlich nur bei den Meistern der rheinischen, speziell kölnischen und vlämischen Schule findet. Ohne Zweifel hat sich Wante an den Blüten dieser niederländisch-rheinischen Kunstperiode begeistert und angeregt, äußern sich in ihnen doch Gefühle, die ihn selbst tief bewegen, aber da in ihm ein echtes, starkes persönliches künstlerisches und religiöses Empfinden wurzelt, so wurde er nicht zum Nachahmer, sondern zum Gestalter eigenen inneren Lebens. Demutsvoll und doch zugleich voller Hoheit auf einem prächtigen Throne sitzend, zeigt er uns sein Madonnenideal mit dem göttlichen Kinde. In Haltung und Gebärde die »Rosa mystica«, auch wenn nicht die Rose in ihrer Rechten sehr sinnig noch besonders darauf hinweisen würde. Zu beiden Seiten preisen Engel, in die er seine eigenen zarten Empfindungen für die Maienkönigin gelegt hat, mit Gesang und Saitenspiel Marien und ihren Sohn und zu dieser himmlischen Maiandacht schmückte er die Natur mit einem Blumenflor reich und bunt und frisch. Der Monat Mai hat zur Ehre der Himmelskönigin der Erde ihr Schönstes entsprießen lassen. Trotz all der jubelnden romanisch temperamentvollen Farbenfreudigkeit wirkt die Komposition nicht zerrissen. Der dunkle Hintergrund des Baldachins, der sich nach Art einer Wandbespannung quer durch das ganze Bild zieht, bildet in Verbindung mit dem grünen blumigen Rasen und den die Engel überdachenden Ranken einen festen Rahmen, in den alles leicht und lose und doch voll schönster Harmonie eingeordnet ist.

Äußerlich spinnen sich von der teils dramatischen, teils epischen und wie im vorliegenden Falle lyrischen Kunst eines Ernst Wante keine Fäden hinüber zu derjenigen William Turners, von welcher uns das zweite Einschaltblatt eine Probe gibt. Gleichwohl haben sie miteinander in ihren Tiefen eines gemein — sie sind als Künstler beide hauptsächlich Idealisten. Aber ihre Ideale gehen weit auseinander. Während Wante seine Befriedigung in der religiösen Stoffwelt sucht, fand sie Turner in der Natur, in der Landschaft. Der abgebildete »Sonnenaufgang« stammt aus dem Jahre 1807, also aus jener Zeit, in der er zwar bereits die Atmosphäre in ihrer durch den Gehalt an Feuchtigkeit und durch das Licht bedingten Wechselwirkung wiedergab, dabei aber auch noch zeichnerisch der Landschaft und ihrer Staffage liebevolle Beachtung schenkte. So sehen wir auf dem Bilde die Luft von einem nebeligen, feuchten Dunst erfüllt, ohne daß sich dabei wie auf seinen späteren Bildern die Formen der die Landschaft belebenden Elemente verwischen. Die Schiffe und Schiffer und Uferrammen stehen vollständig klar in der nebeligen Luft, die sich perspektivisch mehr und mehr verdichtet. Eine meisterhafte Darstellung hat der Duft gefunden, welchen die schwach durch die Wolken brechende Sonne auf das Wasser legt. Man fühlt in dem Bilde die feuchte Frische des Morgens an der See. J. Ws.



O. GEHRIG — PROFESSOR B. RIEHL

Text S. 227

DER PIONIER

Inhalt der 7. Nummer: Die Auferstehung Jesu in der christlichen Kunst. Von E. Wüscher-Becchi (Rom). — Konservatoren auf dem Lande (Schluß). Von Fritz Hacker. — Berichterstattung und christliche Kunst. Von S. Staudhamer. — Das Atelier des Künstlers.

HERZ JESU

VON

FRITZ KUNZ

VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, G. M. B. H., MÜNCHEN

DAS SCHLOSS IN BRUCHSAL IN BADEN
Corps de Logis (Haupttrakt). — Text S. 231 ff.

DAS SCHLOSS IN BRUCHSAL

Von GUSTAV LEVERING

Mit 22 Abbildungen im Text und 1 Einschaltblatt

Dem Barockstil, der lange Zeit als die Entartung eines reineren Stils etwas geringschätzig beurteilt wurde, wendet sich neuerdings wieder das lebhaftere Interesse des Kunstfreundes zu. Und in der Tat verdient dieser in seinen Äußerungen so überaus mannigfaltige Stil eine höhere Einschätzung, als ihm bisher häufig zuteil wurde. Um seine Vorzüge und Schönheiten richtig würdigen zu können, will er, mehr als jeder andere, aus dem Geiste der Zeit verstanden werden, in der er sich entwickelte und zur Blüte gelangte. Das Barock ist, gleich dem Rokoko, kein volkstümlicher Stil; es ist ein Stil der Herrschenden, was sich besonders scharf auf dem Gebiet der Architektur dokumentiert; und zwar ebensosehr in der profanen, wie in der kirchlichen Baukunst. Kaum eine andere Stilart hat dem Gedanken der Macht in so kühnen und großartigen Raumschöpfungen Ausdruck gegeben und kein anderer hat sie mit so vornehmer Pracht umkleidet, wie der Barockstil. Namentlich Deutschland ist reich an solchen Bauten. Es war die Zeit, als die durch den Westfälischen Frieden zu uneingeschränkter Herrschergewalt gelangten deutschen Fürsten das Bedürfnis fühlten, ihre neugewonnene Souveränität durch prunkvolle Schloßbauten aller Welt sichtbar zu machen und als die Kirche ihre in allen Jahrhunderten geübte Kunstliebe und Baufreudigkeit neuerdings durch glänzende Kirchenbauten zum Ausdruck zu bringen liebte.

Beides vereinigt findet sich in den Bauten der geistlichen Fürsten des alten Deutschen Reiches; wenn diese, als Hüter des kirchlichen Ansehens, imposante Gotteshäuser errichteten, so war dies ihre natürliche Pflicht; aber sie hatten auch zugleich dringende Veranlassung, ihre, bei der Ohnmacht des Reiches, oft auf schwankender Grundlage stehende, weltliche Macht, durch prächtige Schloßbauten wirksam zu betonen.

Die Kunst hat dieser Doppelstellung der geistlichen Fürsten, besonders in Südwestdeutschland, eine Reihe herrlicher Schöpfungen zu verdanken.

Eines der eklatantesten Beispiele dafür

DAS SCHLOSS IN BRUCHSAL

Kammerflügel und Blick auf das Damianstor. — Text S. 231 ff.

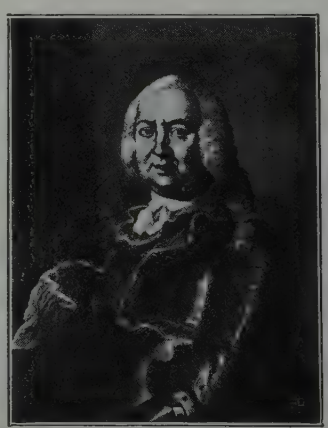
bietet die ehemalige Residenz der Fürstbischöfe von Speyer in Bruchsal. In ihr hat sich die Kirchen- und die Schloßbaukunst zu einer der glänzendsten Leistungen des Barockstils vereinigt. Und nicht nur das Barock ist in diesem mächtigen Bau hervorragend vertreten: in dem Jahrhundert, in dem es den Fürstbischöfen von Speyer als Residenz diente, und das sich fast genau mit dem 18. Jahrhundert deckt, hat es markante Züge der vier in diesem Zeitraum aufeinanderfolgenden Stile in sich aufgenommen. Der Erbauer des Schlosses, Fürstbischof Damian Hugo, Graf von Schönborn, errichtete es in den Formen des späteren Barock; sein Nachfolger, Franz Christof von Hutten, verwandelte das Innere des Schlosses in ein Juwel der Rokokokunst; Graf von Limburg-Stirum drückte ihm die Signatur des strengen Klassizismus auf und unter der Regierung des letzten Fürstbischofs, des Grafen von Walderdorf, gelangte noch das Empire zur Geltung.

Damian Hugo Graf von Schönborn, Fürstbischof von Speier

Text S. 232 und 245

Fast ebensolang als seine Blütezeit dauerte, also fast ein Jahrhundert hindurch, lag das Schloß nach seiner im Jahre 1802 erfolgten Säkularisierung, durch die es an das Großherzogtum Baden fiel, verödet und verlassen inmitten seines immer mehr verwildernden Parkes. Erst im Jahre 1870, als Bruchsal von deutschen Truppen erfüllt war, die nach Frankreich zu marschieren im Begriffe standen, wurde das Schloß von einem der Krieger, dem nachmals als Kunstkritiker berühmt gewordenen Münchener Gelehrten Dr. Friedrich Pecht, sozusagen, neu entdeckt. Seiner unermüdlichen Propaganda gelang es, im badischen Volk eine lebhafte Bewegung für die Wiederherstellung des Schlosses hervorzurufen, die nicht mehr zur Ruhe gelangte, bis der Landtag, auf eine Vorlage der Regierung, eine runde Million Mark zu diesem Zweck bewilligte.

In einer zehnjährigen Bauzeit, die das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts umfaßte, wurde diese überaus schwierige Aufgabe, zu deren Leitung die badische Regierung mit gutem Griff den erfahrenen Architekten



Franz Anselm Freiherr von Ritter zu Gruensteyn

Text S. 231

Dr. Fritz Hirsch berief, mit ebensoviel Energie als Geschick und Verständnis durch- und vor kurzem zu Ende geführt. Dr. Friedr. Hirsch, der bekannte Architekturhistoriker, Verfasser des Konstanzer Häuserbuchs und Herausgeber der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, hat sich ein großes Verdienst um die gelungene Restaurierung des Schlosses erworben, die er durch erfolgreiche archivale Studien und mühsame Untersuchungen an Ort und Stelle vorbereitete. Dies ermöglichte eine historisch getreue Wiederherstellung des Schlosses bis in die kleinsten Einzelheiten, so daß es heute wieder in seiner ursprünglichen Schönheit einen unvergleichlichen Schmuck der freundlichen, emporstrebenden Stadt Bruchsal bildet.

Dr. Hirsch gelang es bei seinen Untersuchungen, den Urheber des Bauplans des Schlosses, für den man bisher allgemein den berühmten Erbauer der Würzburger Bischofsresidenz, Balthasar Neumann gehalten hatte, in der Person des kurmainzischen Hofbaumeisters Anselm Freiherrn von Ritter zu Gruensteyn (Abb. S. 230) einwandfrei festzustellen. Hirsch durchforschte das Archiv der Ritterschen Familie, das sich auf ihrem Stammschloß Kiedrich in Hessen befindet, und entdeckte dort den Urgrundriß des Hauptgebäudes des Bruchsaler Schlosses mit eigenhändigen Randbemerkungen des Bauherrn. Gleichzeitig gelang ihm der Nachweis, daß Freiherr von Ritter den Bau in den ersten Jahren persönlich leitete.

Die Stadt Bruchsal verdankt die Erbauung des Schlosses in ihren Mauern den Zerwürfnissen, die zwischen den Bischöfen von Speyer und den Bürgern dieser freien Reichsstadt seit langer Zeit bestanden und die schließlich darin gipfelten, daß die selbstbewußten Bürger dem neugewählten Bischof Damian Hugo den feierlichen Einzug in die Stadt Speyer verweigerten. Dieses bewog den Fürsten, die bischöfliche Residenz nach seiner getreuen Stadt Bruchsal zu verlegen, die als eine Schenkung Kaiser Heinrichs II. im 12. Jahrhundert an das Bistum Speyer gekommen war und seitdem den Bischöfen wiederholt als Aufenthaltsort gedient hatte.

Da in dem damals einfachen Landstädtchen kein als fürstlicher Wohnsitz geeigneter Bau vorhanden war, so entschloß sich Damian Hugo zur Erbauung einer seiner fürstlichen Würde entsprechenden Residenz.

Daß es ein ausgezeichneter Baumeister war, der den Plan für den großartigen, auf breitester Grundlage basierten Bau entwarf, beweist die ganze, wie aus einem Guß geformte Anlage, die aus mehr als 50 Einzelbauten besteht.

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL

Das Damianstor, Nordseite. — Text S. 232

Das Schloß mit seinen Annexen bildet an der Nordgrenze des alten Bruchsal eine vollständige Stadt für sich. Der Kern- und Mittelpunkt ist das eigentliche Schloß, dessen Hauptgebäude, das »Corps de Logis« (Abb. S. 229), von zwei ausgedehnten Trakten, dem Kirchenflügel im Süden und dem Kammerflügel im Norden (Abb. S. 230) flankiert wird, die durch Kommunikationsbauten mit dem Corps de Logis verbunden sind. Dieses mächtige Gebäude umschließt hufeisenförmig einen imposanten Ehrenhof, der, dem Corps de Logis gegenüber, von einem hohen, kunstvoll geschmiedeten Eisengitter mit Zwingergraben davor, abgeschlossen wird, was der »Damiansburg«, wie Graf Schönborn seine Residenz nannte, ein festungsartiges Gepräge geben sollte. Aus der Mitte des Gitters erhebt sich ein graziöser, triumphbogenartiger Bau, das »Wachtgebäu«, das früher mit einem geschmacklosen Dach gedeckt war. Dr. Hirsch hat an der Hand eines aufgefundenen Planes festgestellt, daß es ur-

sprünglich eine Plattform trug; diese ist jetzt wieder hergestellt; von ihr aus hat man einen vortrefflich orientierenden Überblick über den ganzen Schloßkomplex. In der Hauptachse des Corps de Logis, jenseits des an den Ehrenhof grenzenden Vorhofs, durch den die Bergstraße führt, liegt das »Kanzeleygebäu«, das mit seinem hohen, schön geschwungenen Mansarddach ein architektonisches Meisterstück ist. In ihm funktionierte während eines vollen Jahrhunderts der ganze Regierungsapparat des kleinen Fürstentums. Heute befindet sich hier das großherzogliche Amtsgericht. Beiderseits des Vorhofs lagen weitere Verwaltungsgebäude und die Bauten des fürstlichen Marstalls. Am Nordende des Hofs mußte die Stadt auf ihre Kosten ein neues Tor, das »Damianstor« errichten (Abb. S. 231), um damit symbolisch anzudeuten, daß das Schloß im Weichbild der Stadt lag. Hinter dem Kirchenflügel ließ der um das Wohl seiner Untertanen treubesorgte Landesherr ein ausgedehntes Spital erbauen, an das sich das Priesterseminar und die Pagerie anschloß. Hier befindet sich jetzt das großherzogliche Gymnasium. An der Rückseite des Corps de Logis lag der Schloßgarten, der später zu einem großen Jagdpark erweitert wurde; an dem ursprünglichen, jetzt wiederhergestellten Abschluß des Gartens durchschneidet heute die Eisenbahn den Park. Der Schloßgarten, in dem, nahe dem Corps de Logis, zwei Orangeriegebäude errichtet wurden, stellte, wie damals üblich, eine ins Freie fortgesetzte Architektur dar, mit gezirkelten Blumenbeeten, Labyrinthen, Kaskaden und einer schnurgeraden Mittelallee.

Für eine von künstlerischem Geiste beseelte Durchführung des Schloßbaus sorgte schon die Persönlichkeit des Bauherrn; stammte doch Damian Hugo aus dem durch seine Kunstliebe und Baulust bekannten Geschlecht der Grafen von Schönborn (Abb. S. 230). Vier nahe Anverwandte des Grafen, die gleichzeitig mit ihm geistliche Kurfürsten- und Fürstensitze einnahmen, hatten sich durch großartige Bauten, worunter das Würzburger, das Mannheimer und das Mainzer Schloß waren, berühmt gemacht; der älteste des Geschlechts hatte das Stammschloß Wiesentheidt in einen an italienische Fürstenschlösser erinnernden Palast umgewandelt und die nachmals vielbewunderte Galerie von Pommersfelden gegründet. Damian Hugo selbst, der seine Laufbahn als Soldat begonnen hatte und dann vom Kaiser vielfach in diplomatischen Sendungen verwendet worden war, hatte als Landeskomtur der Deutschordensballey Altenbiesen in Holland, die er vor seiner Wahl zum Bischof von Speyer inne hatte, dort weitläufige Bauten ausführen lassen und dabei mannigfache Erfahrungen gesammelt. Er entwarf selbst Grund- und Aufrisse und rühmte sich, sein eigener Baumeister zu sein. Wenn dies nun auch nicht buchstäblich zu nehmen ist — denn es ist nachgewiesen, daß er sich für den Schloßbau in Bruchsal von mehreren Baumeistern Pläne entwerfen ließ —, so begnügte er sich doch nicht mit der Beaufsichtigung der Bauarbeiten, sondern nahm mehrfach, nicht immer zu ihrem Vorteil, selbständig Abänderungen der Pläne vor, die der Natur der Sache nach doch nur dilettantisch sein konnten. So fügte er, ohne den Architekten davon zu verständigen, in den von Ritter entworfenen Aufbau des Corps de Logis zwischen Parterre und Hauptgeschoß ein Mezzanin ein, was natürlich das Aussehen der Fassade gründlich veränderte. Leider besitzen wir von der Ritterschen Fassade keine Ansicht; so wie sie ausgeführt wurde, kann sie aber keinenfalls gewesen sein; denn sie stimmt mit den in den edelsten Formen gehaltenen Fassaden der Seitenflügel durchaus nicht überein. Sie bildet die einzige Dissonanz an dem sonst so harmonisch gestalteten Bruchsaler Schloß. Als Ritter, der als vielbeschäftigter Baumeister des Kurfürsten von Mainz, nur selten in Bruchsal anwesend sein konnte, diese wenig glückliche Veränderung seines Entwurfs sah, legte er die Leitung des Baues nieder und kam nie mehr nach Bruchsal. Damian Hugo wandte sich in dieser Verlegenheit, da sich sein zweiter Baumeister, Rohrer, der Weiterführung des Baues nicht gewachsen zeigte, an seinen Bruder, den Bischof von Würzburg, und bat ihn um, wenn auch nur zeitweise Überlassung seines Baumeisters, des damals schon berühmten Balthasar Neumann. Die Beziehungen Damian Hugos zu Neumann gehen allerdings schon bis zum Jahre 1724 zurück; denn Neumann hatte schon in diesem Jahre, als er nach Paris reiste, um dort den beiden damals tonangebenden Architekten de Cotte und Blanchard seine Pläne für das Würzburger Schloß zur Begutachtung zu unterbreiten, Bruchsal besucht und den damals noch in den Anfangsstadien stehenden Schloßbau besichtigt. Dieser Besuch blieb aber ohne Folgen für den Bau des Bruchsaler Schlosses. Erst im Jahre 1728 kam Neumann in seiner Eigenschaft als Baumeister zum ersten Male nach Bruchsal und behielt von da an die Leitung des Baues bis zu seinem Tode in Händen. — Der Grundstein der Bischofsresidenz in

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL

Text S. 234

DIE SCHLOSSKIRCHE

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Blick auf die Treppe und den Grottensaal
Text S 237

Bruchsal wurde im Jahre 1722 gelegt. Der Bau wurde mit fieberhafter Eile betrieben; denn die Wohnung des Bischofs in der Stadt war in jeder Beziehung ungenügend. Zuerst wurde der Kammerflügel in Angriff genommen, dessen Bau bereits im Jahre 1725 so weit gediehen war, daß er als provisorische Wohnung von Damian Hugo bezogen werden konnte (Abb. S. 230). Den Glanzpunkt dieses Flügels bildete der in der Mittelachse des Hauptgeschosses liegende, durch zwei Stockwerke gehende Musiksaal, der in Höhe des Obergeschosses von einer rings umlaufenden Galerie umgeben und vollständig mit farbenreichen Freskogemälden geschmückt war.

Fast gleichzeitig mit dem Kammerflügel wurde der Kirchenflügel erbaut. Obwohl er im Äußeren dem Kammerflügel symmetrisch war und daher für einen Kirchenbau nicht besonders geeignet erschien, ist es doch der Kunst Ritters gelungen, das Innere zu einem imposanten Kirchenraum zu gestalten (Abb. S. 233). Die beiderseits leicht vortretenden Mittelrisalite des Baues dienen als ein, allerdings wenig markiertes Querschiff, über dem sich eine bis in das erhöhte Mitteldach reichende imposante Kuppel wölbt. Um den kürzeren Arm des lateinischen Kreuzes (crux immissa) zu erhalten, wurden am östlichen Ende des langgestreckten Kirchenflügels mehrere Joche abgetrennt und als Sakristei und Verwaltungsräume ausgebaut, während das Langhaus den ganzen westlich des Querschiffs liegenden Teil einnimmt. Damian Hugo ließ die Kirche, die den Heiligen seines Namen geweiht wurde, mit allen Mitteln der Kunst ausstatten. Reiche Stukkierungen zieren Pfeiler und Gurtbogen der Gewölbe. Der in der Barockzeit mit Vorliebe verwendete Stuckmarmor gelangte in künstlerisch vollendeter Weise zur Geltung. Die Baldachinaufbauten der Altäre, vor allem aber die überaus reichgeschmückte Kanzel sind Meisterstücke des Stukkators Michael Fischer, während der »Marbolier« Mathäus Bruckner aus Eßlingen den hervorragend schönen Hauptaltar und die Nebenaltäre in der Vierung in dieser Technik herstellte. Die figürliche Plastik in der Kirche, der Kruzifixus an der Chorwand, die mächtigen geschnitzten Figuren der Apostel Petrus und Paulus, das in Relief gearbeitete heilige Abendmahl, ferner das »Opfer des Melchisedek« und die an der Sakristeiwand angebrachten Figuren eines Märtyrerpapstes (Stephan I.?) und eines Bischofs sind zweifellos auf die Meisterhand des Bruchsaler Hofbildhauers Johannes Valentin Götz zurückzuführen.

Die künstlerische Ausstattung der Kirche gipfelt in den großen Freskogemälden, welche das Kuppelgewölbe und die Deckenspiegel des Chors und des Langhauses zieren. Graf Schönborn beauftragte mit der Ausmalung zuerst einen italienischen Maler, Gresta, der je-

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Blick auf das Vestibül und das Treppenhaus. — Text S. 237

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL

Die Sala terrena hinter dem Vestibül des Corps de Logis. — Text S. 236

doch kurz, nachdem er die Arbeit begonnen hatte, starb; von seinen Arbeiten ist nur wenig erhalten, da Graf Schönborn anscheinend von seinen Leistungen nur wenig befriedigt, das meiste wieder herabschlagen ließ. An Grestas Stelle übernahm der Maler Cosmas Damian Asam aus der bekannten Münchener Künstlerfamilie die weitere Ausmalung der Kirche. Sowohl die Deckengemälde als die meisten Altarbilder sind von seiner Hand. Auf dem Deckengemälde des Langhauses, das den ganzen Gewölbespiegel ausfüllt, ist die Geschichte des Namenspatrons des Bischofs, des hl. Damian, zur Darstellung gebracht. Es war dies keine leichte Aufgabe für den Meister, denn die vielfach verschlungene Legende dieses Heiligen ist untrennbar mit der des heiligen Cosmas verknüpft. Beide Heilige haben in brüderlicher Gemeinschaft als Apostel gewirkt und Wunderheilungen vollbracht und zusammen den Märtyrertod erlitten. Der hl. Damian, als Schutzpatron der Kirche, mußte selbstverständlich in den Vordergrund gerückt werden, während sein Genosse doch auch nicht zu sehr vernachlässigt werden durfte. Diese heikle Aufgabe hat Asam in dem figurenreichen mächtigen Gemälde mit ausgezeichnetem Takt gelöst. Am Fuße des Gewölbes sind die zwölf Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses personifiziert, etwa wie die Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Kapelle in Rom. Auch der zweite Name des Bauherrn, Hugo, mußte im Gemälde verherrlicht werden. Diesem Heiligen wurden die vier ovalen Felder des Chorgewölbes gewidmet. Hier ist das Wirken und der Tod des großen englischen Missionars in ergreifender Weise dargestellt. Die Vierungskuppel konnte nach der Struktur des Baues nur flach gewölbt sein. Die schwierige Aufgabe des Malers bestand darin, durch seine Kunst die fehlende Höhe zu ersetzen. Das Gemälde, ein Sinnbild des Himmels, zeigt die Verklärung der Seligen. Im Mittelpunkt befindet sich die Dreifaltigkeit; ihr zunächst Maria, die Patronin der Diözese Speyer. Zu ihren Füßen singt Bernhard von Clairvaux die Worte: »O Clemens, o pia, o dulcis virgo Maria!«, die einst nach feierlichem Einzug in den Dom von Speyer im Jahre 1146 am Schlusse des Salva regina aus seinem Munde erklang; ferner erscheinen auf dem Gemälde

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL DER KAVALIERBAU

Text S. 244

die Apostel Petrus und Paulus, die Patrone Damian und Hugo, Ignatius von Loyola, Johann von Nepomuk, Antonius von Padua, der Papst Stephan I., dessen Haupt Kaiser Heinrich III. der Kathedrale in Speyer zum Geschenk gemacht hatte. An der Decke des Chors ist die Übertragung der Kirchengewalt, deren Mittelpunkt der Papst ist, an den Bischof dargestellt. Die Gemälde Asams, der sich an der Westseite des Langhauses durch die Inschrift: »Cosmas Damian Asam pinxit anno 1729« verewigte, zeugen von einem unerschöpflichen Reichtum der Phantasie und Farbenfülle und einer souveränen Beherrschung der linearen und der Luftperspektive; sie sind in voller Frische unrestauriert erhalten und bedeuten den Höhepunkt der Malerei des Bruchsaler Schlosses.

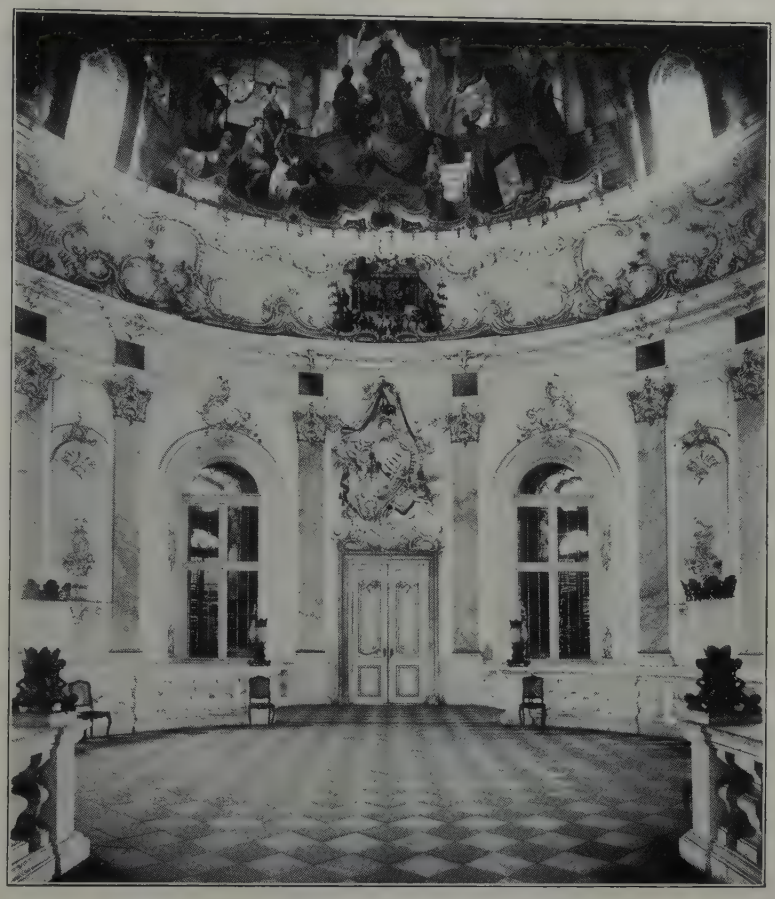
VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Detail aus dem Treppensaal. Vgl. Abb. S. 237 und Text S. 237

Am langsamsten schritt der Bau des Corps de Logis vorwärts. Der Wechsel der Baumeister, des Bischofs wiederholte Abwesenheit zu Konklaven in Rom, der Aufenthalt in Alt-Biesen, wo der Fürst als Landkomtur längere Zeit weilen mußte, ferner das Residieren im Schlosse Meersburg am Bodensee als Koadjutor des Bischofs von Konstanz, machte sich an diesem Bau störend bemerklich. Die empfindlichste Unterbrechung aber erfuhr seine Fortführung dadurch, daß Damian Hugo, infolge der kriegerischen Ereignisse des polnischen Erbfolgekriegs im Jahre 1734 aus seinem Lande flüchten mußte. Der französische Marschall Berwick, der mit seinen Scharen damals das Land überschwemmte, quartierte sich mit seinem vielköpfigen Stabe, zum großen Schmerze des Bischofs, in dem noch unfertigen Schlosse ein und richtete dort großen Schaden an. Erst 1737 konnte Damian Hugo wieder in seine Residenz zurückkehren.

Das Corps de Logis bildet ein ziemlich gestrecktes Rechteck, das in seiner Hauptachse von einem Mittelbau durchschnitten wird. In diesem Querbau, der äußerlich durch Risalite hervorgehoben ist, liegen die Prachträume des Schlosses. Im Untergeschoß das gewölbte Vestibül, hinter dem sich das grandiose Treppenhaus erhebt, das einen originellen grottenartigen Raum umschließt; an diesen stößt die ebenfalls gewölbte »Sala Terrena«, die sich in weiten Bögen nach dem Garten öffnet (Abb. S. 235). Diese Räume des Erdgeschosses, für die wohl ursprünglich eine reiche Plastik geplant war, von der aber nur einige

ROKOKOSAAL IM SCHLOSS ZU BRUCHSAL

karyatidenartige Stücke ausgeführt wurden, erhielt durch den italienischen Maler Marchini eine an antike Bauwerke erinnernde Ausmalung. Diese Malereien, die von einer dicken Tünche-schicht bedeckt waren, konnten bei der Restaurierung des Schlosses wieder freigelegt werden. Die größte Schwierigkeit machte die Erbauung des Haupttreppenhauses im Corps de Logis, zu der sich der Nachfolger Ritters, der Architekt Rohrer, nicht befähigt fühlte. Aus diesem Grunde hauptsächlich berief Damian Hugo den Würzburger Baumeister Balthasar Neumann zur Fortführung des Schloßbaues. Die Anlage dieses berühmten Treppenhauses (Abb. S. 234), vielleicht des großartigsten, das in deutschen Barockbauten zu finden ist, war zwar schon in seiner genialen Anlage in den Plänen des Freiherrn von Ritter enthalten; Neumann nahm jedoch an ihm eine äußerst glückliche Änderung vor. Nach dem Ritterschen Plan sollte das Treppenhaus eine hohe, vom Erdgeschoß bis in die Kuppel reichende Halle bilden, die außer von der Kuppel ihr Licht von den beiden seitwärts des Mittelbaus liegenden Höfen erhielt. In ihr sollte die doppelarmige breite Marmortreppe, sich um einen ovalen Zylinder windend, zum Hauptgeschoß emporsteigen. Der innerhalb dieses Hohlzylinders liegende Raum hätte Licht von der Kuppel herab erhalten. Um die beiden im Hauptgeschoß einander gegenüber liegenden großen Säle, die durch das Treppenhaus getrennt waren, mit einander zu verbinden, hatte Ritter eine dieses überspannende Brücke geplant. Neumann zog an Stelle dieser Brücke einen vollständigen Zwischenboden ein, wodurch zwar die hohe Halle in Höhe des Hauptgeschosses unterbrochen, aber dafür ein herrlicher, hochgewölbter Saal, der berühmte Treppensaal, gewonnen wurde (Abb. oben). Das dem grottenartigen Raum unter diesem Saal entzogene Licht wußte Neumann in höchst genialer Weise dadurch zu ersetzen, daß er die massiv geplante innere Treppenwand in eine graziöse Säulen- und Bogenstellung auflöste, wodurch dieser Raum von den Höfen her über die Treppe hinweg genügend erhellt wurde. Durch den Treppensaal wurden die beiden im Mittelbau des Corps de Logis nach der Hof- und Gartenseite gelegenen Säle, der Fürstensaal und der Marmorsaal, zu jener großartigen Flucht von Prachtsälen verbunden, die noch heute die Bewunderung aller Kunstverständigen findet. An diese Mittelsäle schließen sich nach beiden Seiten eine große Zahl kleinerer Säle, Gemächer, Kabinette und Galerien an, die das ganze Rechteck des Corps de Logis ausfüllen. Die Innendekoration dieser Räume, einschließlich der großen Säle, ist zum großen Teil später verändert worden; es dürfte jedoch sicher sein, daß sie im Stil des Barock stukkiert und ausgemalt waren; nur in der bischöflichen Hauskapelle hat sich die reizende Deckenornamentik aus dieser Zeit erhalten. Die Wände der Gemächer waren großenteils mit kostbaren Hautelissen bedeckt, die Graf Schönborn in reicher Fülle



VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Der Treppensaal im Corps de Logis, von 1752. — Text S. 237 und 242

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Fürstensaal im Corps de Logis, von 1751. — Text S. 242

aus Holland mitgebracht hatte. Die herrlichen, die Geschichte Alexanders des Großen behandelnden Gobelins, die noch heute den Thronsaal füllen, dürften auf diese Erwerbungen zurückzuführen sein.

Im Äußeren präsentierte sich das Corps de Logis trotz seiner etwas mangelhaft komponierten Fassade sehr stattlich und gewährte einen überaus prächtigen Anblick; denn es war ebenso wie der Kammer- und der Kirchenflügel durch den Maler Marchini mit einer reichen Architekturmalerei versehen worden. Es ist das Verdienst der badischen Regierung, daß diese Malerei, die schon in der Rokokozeit einem eintönigen, grauen Anstrich gewichen war, wieder hergestellt werden konnte. Man hatte an der Stelle, wo die Dächer der erst später erhöhten Kommunikationsbauten an die Mauer des Corps de Logis stoßen, große Wandflächen entdeckt, die noch die erste Bemalung in voller Farbenfrische zeigten. Auch an der westlichen Schmalseite des Kammerflügels und an dem südlichen Kavalierbau hatten sich deutliche Spuren unter dem späteren Verputz erhalten, so daß es möglich war, den ursprünglichen Zustand naturgetreu wieder herzustellen.

Auf die Tätigkeit Neumanns ist auch eine Reihe der reizenden Einzelbauten zurückzuführen, die das Schloß umgeben, wie das Wachthaus, die Kaserne des Kreiskontingents Speyer und der zierliche Kirchturm, der, um die Symmetrie des Schloßbaues nicht zu stören, als richtiger Campanile, etwa dreißig Meter von der Kirche entfernt, errichtet wurde. So darf man Neumann, wenn er auch nicht der Urheber des ersten Bauplans der bischöflichen Residenz ist, wohl mit einem gewissen Recht den Erbauer des Bruchsaler Schlosses nennen.

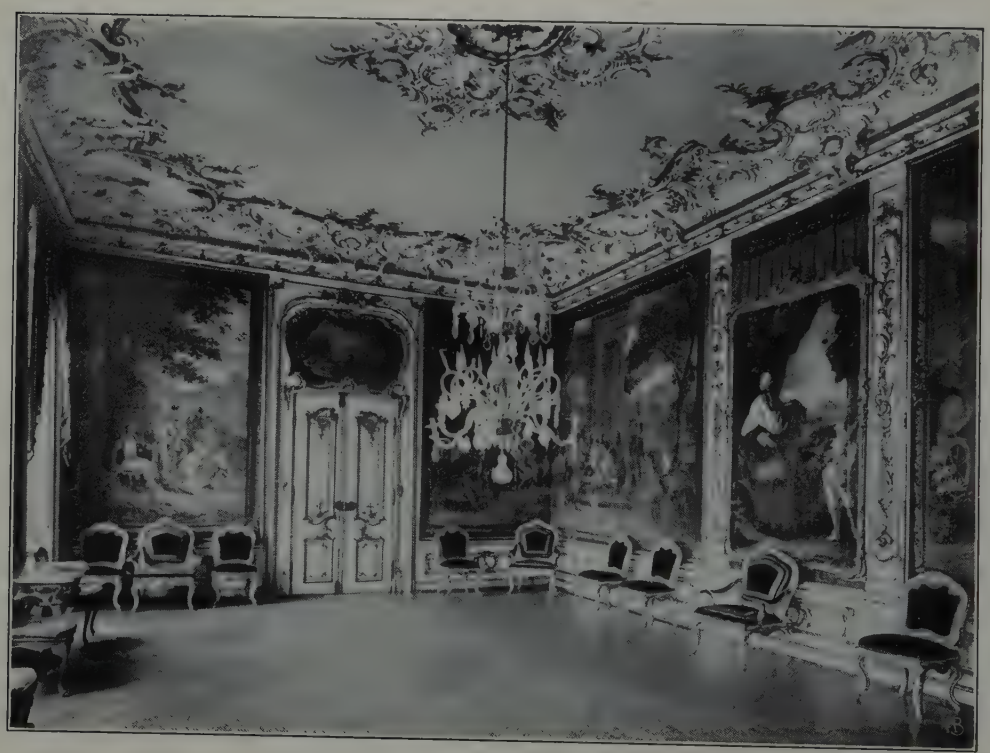
Obwohl Graf von Schönborn während seiner ganzen, 24 Jahre dauernden Regierungszeit an dem Schlosse baute, mußte er es doch bei seinem Tode am 19. August 1743 seinem Nachfolger in unvollendetem Zustande zurücklassen. Aber gleichzeitig hinterließ er ihm auch reiche Mittel, um den Bau in würdiger Weise fortzuführen. Graf von Schönborn war ein ausgezeichneter Haushalter gewesen, der sich gern seiner »kameralistischen Talente« rühmte und unter dessen Regierung die Finanzen des Landes, die er in zerrüttetem Zustand angetreten hatte, ohne Bedrückung seiner Untertanen, sich glänzend hoben. Graf Schönborn hat für seine zahlreichen Bauten drei Millionen Gulden verausgabt; trotzdem hinterließ er noch gefüllte Kassen, die über anderthalb Millionen Gulden enthielten.

Damian Hugos Nachfolger, der Bischof Franz Christoph von Hutten, der lebens- und kunstfrohe Fürst, zögerte nicht, diesen Schatz und noch weitere bedeutende Summen für eine gänzlich veränderte Innenausstattung des Schlosses zu verwenden. Der Stil hatte während der letzten Regierungsjahre Schönborns eine gründliche Wandlung erfahren. Aus dem schweren Barock waren unter dem Einfluß der freier gewordenen Lebensanschauungen leichtere und graziösere Kunstformen hervorge-

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL. DAS DECKENGEMÄLDE DES MARMORSAALES VON JOHANNES ZICK

Vgl. das Einschaltblatt nach S. 236. — Text S. 243

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Das rote Zimmer (Audienzsaal) im Corps de Logis. — Text S. 242



VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Der Thronsaal im Corps de Logis. Flandrische Gobelins. — Text S. 242

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Das Watteauzimmer, ausgem. v. Januarius Zick d. J. 1759. — Text S. 244

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Der Musiksaal im Kammerflügel, Stil Louis XVI. — Text S. 245

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Detail von der Balustrade des Gartenbalkons am Corps de Logis. Vgl. Abb. S. 243. Von Hofbildhauer Günther

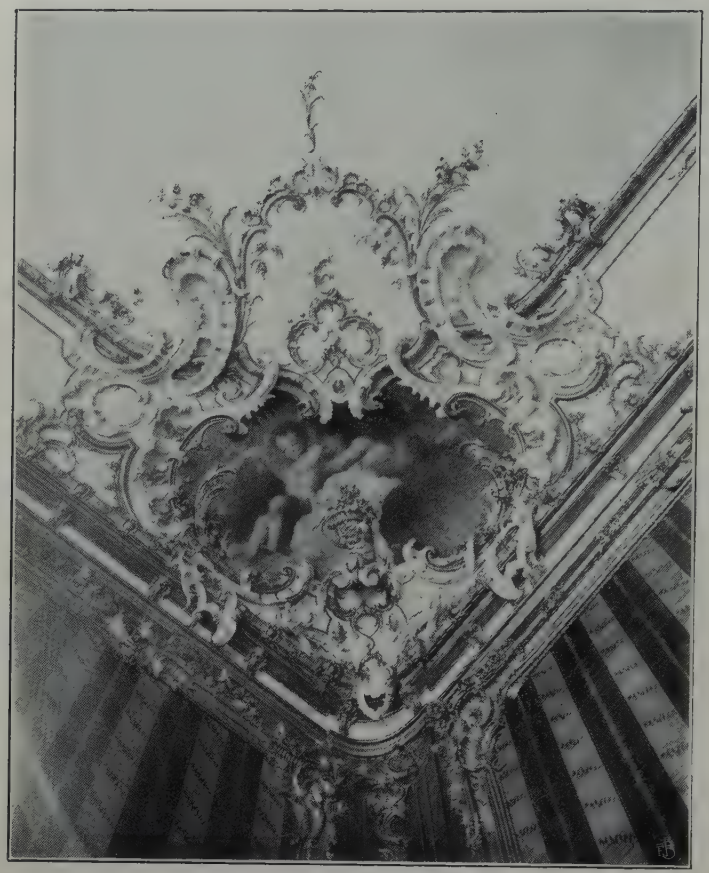
gangen: an die Stelle des Barock war das Rokoko getreten. Unter der Leitung Balthasar Neumanns, der sich dem neuen Stil rasch angeschmiegt hatte und ihn wesentlich vervollkommnete, und unter seinem Nachfolger, dem außerordentlich geschickten und verdienten Hofbaumeister Leonhard Stahl, wurde diese Umwandlung der Innenausgestaltung des Schlosses durchgeführt. Hutten hatte das Glück, bedeutende Künstler zu gewinnen, die den neuen Stil vollkommen beherrschten, ja, ihn durch geniale Kompositionen zu hoher Blüte brachten. Unter den Dekorationsmitteln des Rokoko spielt der Stuck eine hervorragende Rolle. Die berühmte Wessobrunner Stukkatorenschule, deren Ruf bis nach Madrid und Petersburg gedrungen war, hatte eine Reihe ihrer besten Meister dem Speyerer Bischof zur Ausschmückung seiner Residenz überlassen. Unter ihnen war der bedeutendste Johann Michael Feichtmeyer, der sich schon durch die Ausschmückung vieler Kirchen, Schlösser und Klosterbauten, worunter die Benediktinerabtei in Amorbach, einen hochgeachteten Namen erworben hatte. 1751 begann er mit der Ausstukkierung der Gemächer des Corps de Logis und zwar zuerst mit dem Fürstensaal (Abb. S. 238). Hier ordnet sich noch das Ornament der Gliederung der Architektur unter; Decke und Wände bleiben noch streng voneinander geschieden; die Formen der Ornamente sind noch symmetrisch. In dem Treppensaal (Abb. S. 237), dessen Ausstattung in das folgende Jahr fällt, ist zwar die Kuppelwölbung noch durch eine reich geschmückte, friesartige Hohlkehle von der Umfassungswand getrennt, die Ornamentik ist aber schon nicht mehr symmetrisch und das »Rocaille« gewinnt die Oberhand. Im Marmorsaal dagegen, der 1754 ausgeführt wurde, überwuchert das Ornament die Architektur vollständig. Die in einem unendlichen Reichtum der Erfindung sich tausendfach verschlingenden Rankenformen überziehen Pilaster und Säulen, und klimmen, ohne ein durchgehendes Gesimse zu dulden, von den Wänden in die Decke empor (Abb. S. 239 und Einschaltblatt nach S. 236). Das Rocaille ist hier vollständig zur Herrschaft gelangt. In diesem Raume feiert das Rokoko, ohne doch unharmonisch zu wirken, wahre Orgien und hat hier seine höchste Blüte erreicht. Eine weitere Steigerung war nicht mehr möglich. Die natürliche Folge dieses überschwenglichen Formenreichtums war die Umkehr zur Einfachheit des Klassizismus. Feichtmeyer hat mit seinen Gehilfen auch die meisten der anderen Räume des Corps de Logis, die Antichambres, Audienzsäle, Kabinette usw. mit reizenden Stukkierungen ausgeschmückt. Sein

Meisterstück in Bruchsal ist jedoch die wunderbar edel gestaltete Kanzel in der von Damian Hugo erbauten Peterskirche.

In die reiche Ornamentik der grossen Säle des Schlosses, die doch die Spiegel der Deckengewölbe freiließ, hat ein Münchener Künstler, Johannes Zick, einen grandiosen Zyklus herrlicher Freskogemälde hineinkomponiert. Zick hatte, bevor er nach Bruchsal berufen wurde, an der Seite Tiepolos das Würzburger Schloß ausgemalt. Dort konnte er die Farbenglut des Pinsels dieses italienischen Meisters studieren, konnte sich in die figurenreichen Kompositionen vertiefen und lernte den ganzen mythologischen und allegorischen Apparat kennen, der für die Gemälde jener Zeit unerläßlich war. Hier mag er auch die Meisterschaft in der Behandlung der Perspektive erlangt haben, deren kühne Verkürzungen wir sowohl an den zum Himmel emporstrebenden Architekturen der Deckengemälde als auch an den dargestellten Figuren bewundern. Auch bei Zick ist eine Steigerung der Ausdrucksmittel von Saal zu Saal erkennbar, bis sie im Marmorsaal in der Symbolisierung der Ewigkeitsdauer des Fürstentums Speyer ihre Vollendung erreichen (Abb. S. 239). Wie eine Ironie der Geschichte erscheint dieser Dithyrambus auf die Macht des kleinen Staates: ein halbes Jahrhundert später gehörte er der Vergangenheit an. Johannes Zick hat sich auch durch eine Reihe ausgezeichneter Tafelbilder im Bruchsaler Schloß verewigt. Die Porträte der früheren Bischöfe von Speyer im Fürstensaal sind unzweifelhaft von seiner Hand; ebenso die Bilder der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls im Marmorsaal. Ein Selbstporträt des Künstlers und das Bildnis seines Sohnes, die sich in der Gemäldesammlung des Schlosses befinden, sind Meisterstücke. Auch mehrere der anderen Gemächer des Corps de Logis sind mit Gemälden von Johannes Zick geschmückt. Unter diesen Räumen, die ausnahmslos zu dem Besten gehören, was die Rokokokunst hervorbrachte, befindet sich, dicht neben dem Prachtschlaf-

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL

Der Balkonvorbau des Corps de Logis nach der Gartenseite. — Text S. 244



VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Detail der Dekoration des gelben Zimmers

zimmer des Bischofs Franz Christoph, ein Kleinod der graziösen Kunst jener Stilperiode, das sogenannte Watteaukabinett (Abb. S. 241). Hier sind auf Wände und Türen in die reich ornamentierte Umrahmung einer tiefroten Holztäfelung köstliche Miniaturen mit zartem Pinsel gemalt, die in zierlichen Landschaften eine Serie von reizenden Liebes- und Schäferszenen im Watteaugeschmack darstellen. Lange war man über den Künstler, der diese meisterhaften Bilder gemalt hatte, im Zweifel. Dr. Hirsch konnte feststellen, daß ihr Urheber der Sohn des Johannes Zick, Januarius Zick, ist. Hirsch entdeckte auf einem der Bilder, auf der Plinthe einer geborstenen Figur, die Inschrift: »Janr. Zick fil. inv. et pinx. 1759. So ist auch dieser Künstler, der bisher nur als der geschickte Gehilfe seines Vaters gegolten hatte, zu selbständigem Künstlerruhm gelangt.

An den Fassaden des Corps de Logis, die in ihrer unharmonischen Gestalt dem künstlerisch fein empfindenden Bischof ein Dorn im Auge sein mochten, ließ Hutten sowohl an der Hof- als an der Gartenseite (Abb. S. 229 und 243) prachtvolle Portalbauten anbringen, deren korinthische Säulen mit Bildhauerarbeiten reich geschmückte Balkone tragen, und die wesentlich zur Verschönerung der Fassaden beitragen. Auch den Schloßgarten ließ der Fürst im Rokokostil umgestalten. Die beiden Orangeriebauten ließ er zu Kavalierhäusern umbauen (Abb. S. 236). Der südliche davon ist heute das Amtsgebäude des Bezirksbauamts mit der Wohnung des Leiters der Renovierungsarbeiten, des Oberbauinspektors Dr. Fritz Hirsch, die in ihrer stilgerechten Ausstattung im Barockstil und mit dem Blick in den Park ein entzückendes Heim bildet. Die Mittelallee des Gartens und die lauschigen Plätzchen zwischen den nach dem Lineal gestutzten Hecken und in den Bosketten schmückte Hutten mit zahlreichen Statuen, deren Urheber der geschickte Hofbildhauer J. Günther gewesen sein dürfte. Vier martialische Hellebardiere bewachten in der Mittelallee die Zugänge zum Park. Ein Teil dieser Statuen, die im Laufe der Zeit verschwunden waren, bilden heute wieder den vornehmsten Schmuck des Schloßgartens.

Auch die Wasserkünste wurden vermehrt und durch figurenreiche Fontänen bereichert. Selbständige Bauten hat Hutten nur wenige aufgeführt. Unter ihnen befand sich aber ein kleines Meisterstück der Rokokobaukunst, die sog. Wasserburg, zu der Leonhard Stahl die Pläne entworfen hatte. Sie lag auf der das Schloß im Osten begrenzenden Anhöhe und erhob sich über dem mächtigen Wasserreservoir, das die gesamte Schloßanlage mit Wasser versorgte und heute noch im Gebrauche steht. Die Wasserburg wurde vor einigen Jahrzehnten einem Umbau unterzogen und dient heute als städtische Schule. Neben der Wasserburg ließ Hutten das heute noch stehende Belvedere mit zwei Türmchen im chinesischen Geschmack errichten. Die Stadt hat diese Bauten neuerdings mit geschmackvollen Anlagen als Stadtgarten umgeben. Von dem Belvedere aus hat man eine herrliche Aussicht über das Schloß und weit in das Land hinaus.

Hutten hat den ernsten Barockbau Schön-

borns in ein heiteres, von echter Kunst erfülltes Lustschloß verwandelt, das den vollendetsten Rahmen für die glänzenden Feste bildete, die während seiner Regierungszeit die lichterfüllten Säle und Hallen in fast ununterbrochener Reihenfolge durchrauschten. Huttens Nachfolger, Graf Limburg-Stirum, dessen großes Verdienst es ist, dem Lande eine geordnete Rechtspflege gegeben zu haben, hatte anfangs genug damit zu tun, die übermäßigen Ausgaben seines Vorgängers durch weise Sparsamkeit wieder auszugleichen. Trotzdem hat er in seinen späteren Jahren mannigfache Verschönerungen und Verbesserungen an dem Schlosse vorgenommen. Eine Reihe von Gemächern zeigt noch heute die streng klassizistische Dekoration, die er darin anbringen ließ. In dem Kammerflügel nahm er einschneidende Veränderungen vor. In dem übermäßig hohen Musiksaal ließ er in Höhe des Obergeschosses eine Decke einziehen, wodurch die Galerie wegfiel, und ihn mit einer künstlerisch vollendeten Stukkierung im Stil Louis XVI. ausschmücken (Abb. S. 241). In dem darüberliegenden Raum, der durch das Einziehen der Decke entstand, und der heute als Registratur dient, haben sich die Fresken aus Schönborns Zeit erhalten. Das Deckengemälde stellt eine Verherrlichung des Grafen Schönborn dar; um sein Porträt, das die Mitte der Decke ziert (Abb. S. 230), sind die freien Künste in allegorischen Figuren gruppiert. Die Figur der Architektur hält in ihren Händen ein Schloßmodell, das wahrscheinlich die Fassade des Corps de Logis nach dem Entwurf des ersten Baumeisters des Schlosses, Freiherrn von Ritter, zeigt. Die Seitenwände enthalten Darstellungen der vier Jahreszeiten. Dr. Hirsch ließ diese in sinnreicher Weise in Kopien an den Lünetten der Durchfahrten durch die Kommunikationsbauten anbringen. Der Kammmerflügel ist heute der Sitz des Bruchsaler Bezirksamtes und enthält außer den Diensträumen die Wohnung des Amtsvorstandes. Bei dem Umbau, der gleichzeitig mit der Schloßrenovation vorgenommen wurde, verstand es Dr. Hirsch ausgezeichnet, die Überreste der alten Dekoration zu erhalten. So ist der Musiksaal, der heute als Beratungszimmer dient, in seiner alten glänzenden Ausstattung wieder hergestellt. Kunstvolle Stukkaturen und Malereien, die an Ort und Stelle nicht erhalten werden konnten, wurden in passende Räume übertragen.

Von der Bautätigkeit des letzten Bischofs, von Walderdorf, zeugt heute nur noch ein einziges Kabinett im Hauptgeschoß des Corps de Logis (Abb. oben). Es zeigt schon deutlich den beginnenden Empirestil, aber auch den Niedergang der Kunst: Die prunkvolle Stukkierung ist nicht in freier Handarbeit modelliert, sondern fabrikmäßig mit der Schablone aufgetragen.

VOM SCHLOSS IN BRUCHSAL
Raum im Corps de Logis von 1797. — Text nebenan

Eine kurze Nachblüte erlebte das Schloß nach seiner Säkularisation durch den Aufenthalt der Markgräfin Witwe Amalie von Baden, die hier von 1803 bis zu ihrem Tode 1832 residierte. Die geistvolle Fürstin verstand es, einen Kreis ausgezeichneter Männer der Kunst und der Wissenschaft um sich zu versammeln. Auch Napoleon I. weilte 1805 als ihr Gast mehrere Tage in dem Schlosse. Sie hat in den Räumen, die sie bewohnte, die anheimelnde Gemütlichkeit des Biedermeierstils zur Geltung gebracht. Die hier erhaltene altväterische Möblierung atmet noch heute den Geist zufriedener Behaglichkeit.

Das Bischofsschloß in Bruchsal kann als eine Edelfrucht des Barock- und des Rokokostils bezeichnet werden. Und nicht nur daß es auf deutschem Boden steht, sondern, daß es fast ausschließlich ein Werk deutscher Kunst und deutscher Künstler ist, darf uns mit Genugtuung erfüllen; denn in den Zeiten seiner Erbauung herrschte italienischer und später französischer Einfluß in künstlerischen Dingen übermächtig vor. Es bleibt ein nicht

hoch genug zu schätzendes Verdienst der fürstlichen Bauherren, daß sie trotzdem, und trotz ihrer, bei den elenden politischen Zuständen im Reich, erklärlichen Hinneigung zu Frankreich, sich zur Schaffung und Vollendung des großen Werkes fast nur deutscher Künstler und Kunsthandwerker bedienten, die — ihre Leistungen beweisen es — ihren italienischen und französischen Kollegen nicht nur ebenbürtig, sondern in vielen Dingen überlegen waren. Das badische Volk darf stolz darauf sein, die Wiederherstellung des schönen Bruchsaler Schlosses ermöglicht zu haben; ihre planvolle und zielbewußte Durchführung hat uns eines der kostbarsten Bauwerke des 18. Jahrhunderts wiedergewonnen.

Das freundliche und emporstrebende Bruchsal aber ist um eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges reicher geworden, die künftighin manchen Kunst- und Geschichtsfreund veranlassen dürfte, in dieser, an dem Knotenpunkt zweier Weltbahnen liegenden Stadt Halt zu machen, um das Schloß, dieses Kleinod einer vergangenen Kulturepoche, kennen und schätzen zu lernen.

DIE KUNST DER KATAKOMBEN

erneuert zu Valkenburg in Holland

Die seit der Römerzeit ausgebeuteten Steingruben im südlichen Teil des holländischen Limburg haben vor zwei bis drei Jahren den originellen Gedanken geweckt, sie zu Katakomben nach römischem Muster umzugestalten. Der sedimentäre Tuff dieser Gegend ist nämlich ebenso weich wie der vulkanische der echten Katakomben und unterscheidet sich vornehmlich nur durch seine weißgelbe Farbe; er läßt sich mit der Säge bearbeiten. Das Unternehmen, auf welches hier hingewiesen wird, gibt dem auch sonst sehenswerten Städtchen Valkenburg einen besonderen Reiz. Es liegt unweit Aachen, wo nächstens die Katholikenversammlung tagen wird. Da die Steinbrüche den Haupthügel von Valkenburg bereits nach allen Seiten unterhöhlt haben, so drängte sich dem Besitzer eines Teiles derselben, Jan Diepen, die Vorstellung auf, es könne hier zum Frommen der christlichen Altertumswissenschaft und der Pietät ein neues, größeres Werk geschaffen werden. Ihrer Reliquienschätze, die selbstverständlich nicht ersetzt werden könnten, sind ja auch die unterirdischen Grabstätten der ersten Christen in Rom großenteils schon seit dem 9. Jahrhundert beraubt. Es bleibt ihnen nur die teilweise mühsam wieder hergestellte Form, d. h. die baulichen Konstruktionen und Maße, die Kammern und Gänge, die jetzt offenen Gräber, die Denktafeln, Malereien und Mauerinschriften, während die Sarkophage und die Werke der Kleinkunst, wie auch manches andere in Museen aufzusuchen sind. Was die geschichtlichen Erinnerungen Roms und anderer Katakombenstätten anlangt, so können sie natürlich nur insofern übertragen werden, als eine streng archäologische Treue der Nachahmung ein wirkliches Abbild der Originale vor Augen zu stellen vermag. Dies ist in Valkenburg, dank der Sorge des Herrn Diepen, dessen Begeisterung für das Werk seine Familie teilt, und des erprobten Architekten Dr. P. J. H. Cuypers und ihrer fleißigen Gehilfen, zur vollkommenen Befriedigung der Fachmänner, die jahrelang in den römischen Katakomben tätig waren, wirklich gelungen. Die kompetentesten Stimmen haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Um hier nur den ersten deutschen Vertreter der Katakombenwissenschaft zu nennen, so erklärte Mgr. Wilpert bei einem freundlichen Besuche im Oktober 1911, als etwa zwei Drittel des ganzen Werkes fertig standen, daß er statt einer dilettantischen Spielerei eine ansehnliche Leistung, »ein ernstes Werk«, vorgefunden habe. Das will viel heißen, wenn man bedenkt, daß sowohl die Räumlichkeiten in bezug auf ihre Form und Ausmessungen, wie die Inschriften auf ihre Genauigkeit bis ins kleinste und vor allem die Malereien, von denen der hohe Besucher selbst die endgültige, vollkommene Farbenreproduktion veröffentlicht hat, auf ihre Treue geprüft wurden. Nicht minder ist für die große Menge der nichtarchäologischen Besucher (etwa 20000) die Stimmung befriedigten Interesses und religiöser Erbauung erzielt worden. So läßt sich also in Wahrheit sagen, daß das Katakombenwerk in Valkenburg als treue Kopie der römischen Katakomben den ihm vorgesetzten Zweck erfüllt, und gebührt den Urhebern desselben der wärmste Dank aller, die der altchristlichen Zeit ein lebhaftes Interesse entgegenbringen, zumal aber derer, die nicht in der Lage waren, die labyrinthischen Gänge der römischen Katakomben zu durchwandern.

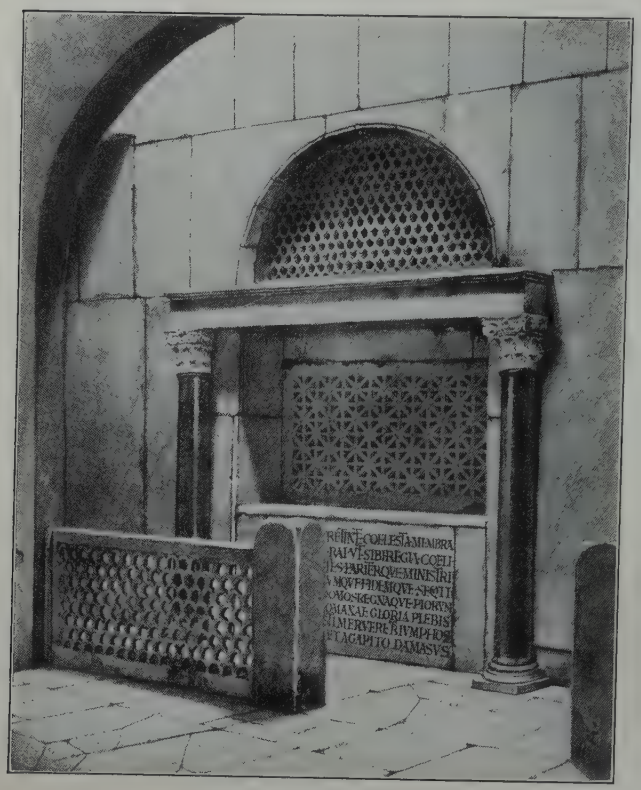
Nebenher sei bemerkt, daß die Steingrotten Valkenburgs auch durch die Erinnerung an eine Christenverfolgung ehrwürdig erscheinen. Zur Zeit nämlich, da die französische Revolution den katholischen Gottesdienst bis hierhin verpönte und verfolgte, boten die alten Steinbrüche zwei Priestern eine Zuflucht und der Gemeinde die Möglichkeit eines Katakombengottesdienstes. In den Grotten, die den jetzigen »römischen Katakom-

GRIECHISCHE KAPELLE
Text unten

ben« unmittelbar nahe liegen, und die ebenfalls schon längst für die zahlreichen Kurgäste und sonstigen Besucher des Ortes regelrecht ausgebaut und mit Malereien verschiedensten Geschmackes ausgestattet worden sind, finden wir unter anderem noch die damals gebrauchte Kapelle vor und in derselben eine Tafel mit zwölf Namen der dort getauften Kinder.

Die Kunst in den Katakomben Roms macht technisch nicht eben hohe Ansprüche. Sie schuf ihre Werke beim fahlen Lampenschein, im allgemeinen durch schlichte Handwerker einer Zeit, da die antike Kunst rasch verfiel, und in erster Linie nicht zu ästhetischen, sondern zu erbaulichen Zwecken. Was also im 2., 3. und bis ins 6. Jahrhundert gebaut, gemeißelt und gemalt wurde, darf nicht vom einseitig und äußerlich ästhetischen Standpunkt gewürdigt werden. Aber diese Kunst ist uns wert durch ihre ersten, keineswegs unglücklichen Versuche, mit den überlieferten technischen Mitteln die erhabenen christlichen Ideen in Farben darzustellen oder in plastischen Schöpfungen, meist der Kleinkunst, auszugestalten und zugleich mit der christlichen Grabform die Kirchenbauform in den ersten Ansätzen vorzubilden. Die altchristliche Kunst zeichnet sich auch durch Reinheit und Sachlichkeit aus, verschmäht den nebensächlichen Flitter, prägt die Idee energisch aus, sucht sich zum Ausdruck derselben unbeirrt neue Wege. Seinen Namen nennt keiner der Künstler in den Katakomben, es kam ihnen auf nichts als auf die Sache an. Die Symbolik in den Bildern und noch mehr in anderen Zeichen verhüllt allerdings den Sinn zum Teil oder läßt verschiedenen Auslegungen freien Spielraum. Doch ist festzuhalten, daß wir uns heutzutage (leider!) von der symbolischen Kunst stark abgewandt haben und sie nicht immer leicht auffassen, obschon die Hl. Schrift voll von Symbolen und Allegorien ist, und das christliche Altertum und Mittelalter in der Vorliebe für den sinnbildlichen Ausdruck übersinnlicher Dinge öfter sogar alle Schranken überschritt. Jedenfalls erfüllt der Weiheduft der Wiegenzeit des Christentums alle Räume, in denen diese Kunst arbeitet, während man bisweilen bei der profanen Kunst durch den Modergeruch grober Sinnlichkeit belästigt wird. Darum hörten wir es auch in Valkenburg bereits aussprechen, daß hier niemand, der die 70 bis 100 Stufen hinabsteigt und zwei Stunden im Kerzenlicht von Krypta zu Krypta geleitet wird, wieder heraustritt, ohne geistig erquickt zu sein. Se. Eminenz Kardinal Fischer, der jetzige holländische Kardinal van Rossum und der Diözanbischof Drehmanns, der Prinz Heinrich von den Niederlanden und der Gouverneur der Provinz Limburg ließen es sich nicht nehmen, in die »römischen Katakomben« hinabzusteigen; Holländer, Deutsche, Belgier, Franzosen, Engländer und Italiener und noch weiterab Wohnende hat man hier gesehen; auch viele Protestanten fanden sich ein, die das gemeinsame Interesse für das christliche Altertum anzog. Wir heben nur einiges Wenige heraus, ohne dem Genuß einer genauen Durchmusterung, etwa bei Gelegenheit des Katholikentages, vorzugreifen.

Die sogenannte griechische Kapelle (siehe unser Bild S. 247) ist eine förmliche Kreuzkapelle, die als Sanktuarium sich in ein gewölbtes Atrium als bescheidenen Kirchenraum öffnet. Ihre Wände sind unten marmoriert, ihre Bogen plastisch fein ornamentiert, und über dem Bogen der Altarnische prangt die berühmte Fractio panis, die Monsignore Wilpert unter dem Wandverputz hervorgeholt hat. Auf unserer Abbildung sieht man den glücklichen Entdecker in Priesterkleidung zwi-



WIEDERHERSTELLUNG
DES GRABES DER HL. FELICISSIMUS UND AGAPITUS
Text nebenan

schen Herrn J. Diepen und dessen jüngerem Bruder Herrn Dr. K. Diepen.

Die genannte Kapelle, die von griechischen Inschriften in einer der Chornischen die griechische heißt, gehört zur Priscilla-Katakombe und wurde laut verständigen historischen Kombinationen durch die Gegenwart des hl. Petrus geehrt, der in Priscillas Haus, beim Senator Pudens, Herberge fand (Act. SS. t. Maii IV, 297; vgl. Marucchi, Guide des catacombes romaines). Die fractio panis konnte gerade über dem Altarraum den Akt der Messkommunion im Bilde darstellen. Links sitzt am Ende des Tisches ein Priester mit der Gebärde des »Brotbrechens« (Luk. 24, 35). Die Bedeutung der Handlung wird vollends klar durch die Brotkörbe, die an die wunderbare Brotvermehrung erinnern. Die Geschichte der keuschen Susanna auf den Seitenwänden hebt rechts an: hinten der Baderaum, dann die Ältesten, welche die Arme nach Susanna ausstrecken, aber zwischen ihnen der gottgesandte Beschützer Daniel; auf der andern Seite wieder die bösen Alten, die zum Schwur die Hände auf das Haupt der Susanna legen; doch können, näher dem Ausgang, Daniel und Susanna Gott für die glückliche Errettung danken. Die Anbetung der Könige ziert vorn den Bogen.

So alt wie diese Kapelle ist auch die Krypta der hl. Lucina, ausgezeichnet durch ein Bogengrab, welches nicht wie die zahlreichen loculi eine horizontale Wandnische mit senkrechtem Verschluß ist, sondern eine größere vertiefte Gruft mit horizontalem Verschluß und einem offenen Gewölbe darüber. Diese nicht so häufigen »Arcosolien« waren unmittelbar geeignet, daß auf ihnen über den Gebeinen der Märtyrer die hl. Geheimnisse gefeiert wurden. Auf beiden Seiten dieses Arcosoliums sieht man das bekannte Fischsymbol mit einem Brotkörbchen, in das ein Glas roten Weines hineingesetzt ist, ein unverkennbares Symbol der Eucharistie, wenn es uns auch nicht der hl. Hieronymus (Br. 125, Migne) durch einen historischen Bericht verdeutlichte. — In der Katakombe des Prätextatus ist von Bar. Rud. Kanzler probeweise eine von den römischen Fachmännern anerkannte Rekonstruktion der Krypta der hll. Felicissimus und Agapitus versucht worden, d. h. es ist nicht der jetzige Zustand der römischen Katakombe gleichen Namens mit allen Mängeln nachgebildet, sondern auf Grund ziemlich genauer Nachrichten alles so gestaltet worden, wie es ursprünglich angelegt war. Unsere nebenstehende Abbildung gibt sie so wieder.

Innerhalb eines großen Bogens aus Ziegeln sind in einer mit Pavonazzetto bekleideten Fläche hinter zwei Marmorgittern die Gräber der Märtyrer Felicissimus und Agapitus. Porphyrsäulen korinthischen Stiles tragen einen Architrav; ohne Zweifel diente dieser für aufgestellte und herabhängende Lampen zur Beleuchtung der beiden Grabstätten. Auf der Marmorplatte unten steht die damasianische Inschrift, die also lautet:

Aspice, et hic tumulus retinet coelestia membra
Sanctorum: subito rapuit sibi regia coeli.
Hic crucis invictae comites pariterque ministri
Rectoris sancti meritumque fidemque sequuti
Aetherias petiere domos regnaque piorum.
Unica in his gaudet Romanae gloria plebis,
Quod duce tunc Xysto Christi meruere triumphos.
Felicissimo et Agapito Damasus.

Aus der Plastik erwähnen wir einen in Valkenburg gleichfalls nachgebildeten Sarkophag, einen der ältesten, die uns überkommen sind, nämlich den der Livia Primitiva. Er ist mit schlichten Wellenlinien in senkrechter Richtung ornamentiert, zeigt in der Mitte die Inschrift, darunter das Bild des Guten Hirten und die Symbole des Fisches und des Ankers. Desgleichen findet man im Valkenburger Museum den bekannten »konstantinischen« Sar-

DIE HL. PETRUS UND PAULUS AUF EINER GRABTAFEL
Text S. 249

kophag mit den schönen Reliefs z. B. der Voraussagung der Verleugnung Petri. Noch sei an die Marmorkopie der hl. Cäcilia Stefano Madernas erinnert. Sie füllt die Grabnische der Gruft der Heiligen. Bekanntlich hat Maderna das Bild nach dem heiligen Leibe der Märtyrin, der in der Confessio ihrer Basilika ruht, gefertigt; die Haltung ist nachweisbar dieselbe, in der man sie in ihrer Gruft gefunden hat. Das Bild macht eine Zierde der Katakomben aus. Eine kleine gravierte Darstellung von Petrus und Paulus auf einer Grabtafel geben wir hier, Seite 248, wieder. Die Apostelfürsten sollen offenbar als Himmelsfürsten den Verstorbenen in die ewige Ruhe einführen. Das Monogramm Christi steht zwischen beiden Figuren. Die fehlerhaft geschriebene Inschrift lautet: Asello benemerenti, qui vixit annos sex, menses octo, dies XXVIII.

Nicht ganz ohne künstlerisches Interesse sind auch sonst die Inschriften und Bilder der Gräber oder Grabtafeln. Auf dem Denkstein einer Severa steht eine gute Darstellung der Drei Könige vor dem Christkind. Manchmal sind die Abzeichen der Handwerker abgebildet, allerlei Symbole wie Fisch, Anker und Palme beigegeben. Unter den Schriftarten selbst ist die damasianische (des Furius Philocalus) durch Sauberkeit und Feinheit ausgezeichnet. Außerdem weisen wir auf die sogenannte pompejanische Schrift in roter Farbe hin, von der die Priscilla-Katakombe Beispiele bietet. Nur archäologischen Wert haben die von der römischen Katakomben-Kommission geschenkten, echten Katakombenlampen, eine echte Blutampulle und anderes.

Der in Arbeit begriffene und bis Juli zu vollendende Teil der Katakomben hat sein besonderes Interesse. Es befinden sich darin z. B. zwei unterirdische Basiliken; man wird überrascht durch Dekorationen im pompejanischen Stile. Das merkwürdige Monogramm aus der Agnes-Katakombe steht in der Mitte eines hufeisenförmig skulptierten Steines und erinnert durch die beigeschriebenen Worte »In hoc signo« an den großen Sieg des Christentums durch Konstantin, den jeder gute Christ in seiner Weise erneuert. In der Krypta des hl. Valentin treffen wir die einzige Darstellung des Gekreuzigten, die man bis jetzt in den Katakomben gefunden hat, eine der ältesten überhaupt. In dem Grab unter dem Bilde ist eine Witwe mit Namen Turtura beigesetzt. Sie scheint von dem hl. Adauctus, der an Ort und Stelle mit dem hl. Felix verehrt wurde, dem Heiland und seiner Mutter zugeführt zu werden. Das Blatt in ihren Händen bezeugt, wie man erklärt, ihre Treue gegen Christi Gesetz. Felix ist mit Adauctus ihr Zeuge. Die metrische Unterschrift lautet in der Übersetzung:

Nimm, o Mutter, die Tränen des überlebenden Sohnes,
Nimm meine Seufzer an! Sieh, sie verkünden dein Lob.
Nach dem Verscheiden des Vaters hast du dem Gatten in Keuschheit
Dreißig Jahre und sechs Treue als Witwe gewahrt.
Du hast das Amt des Vaters als Mutter dem Sohne vertreten;
Obas' Abbild erschien stets dir im Antlitz des Sohns.
Turteltaube du heißt, und Turteltaube du warest.
Dir war im Tod noch der Gatt' und nie ein anderer lieb.
Das ist der herrlichste Ruhm und die Krone würdiger Frauen,
Was dem Gemahle du warst, wie es dein Leben beweist.
Hier ruht in Frieden Turtura; sie lebte gegen 60 Jahre.

Auf die so zahlreichen Malereien der Katakomben weiter einzugehen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. G. Gietmann, S. J.

DIE »DREI ELENDEN HEILIGEN«

Ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende

Von Dr. ANTON NAEGELE, Riedlingen a. D.

Legende und Kunst, Kunstwerke mit Gestalten frommer Überlieferung, aber auch Sagen und Märchen aus Kunstwerken entstanden, diesen merkwürdigen Kreislauf hat die Forschung erst jüngst zu untersuchen angefangen. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen haben bereits den Schlüssel zu vielen Rätseln geliefert, welche die Kunstgeschichte einerseits, Heiligenlegenden andererseits Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang vor- und nachmittelalterlichen Generationen aufgegeben haben. Wie oft hat das Mißverständnis eines Attributs oder Symbols an einem Bild in Stein oder auf Leinwand zu Sagenbildungen geführt? Ich erinnere nur an die Gestalt der hl. Wilgefortis oder Kümmernis, an die vielen Baumeister- und Künstlersagen, wie sie die vielfach bizarren Bildwerke romanischer Kirchen, ungewöhnliche Schöpfungen an gotischen Bauwerken gleich wildem Efeu an altem Gemäuer umgeben, z. B. den sogenannten

Teufelsfuß in der Liebfrauenkirche zu München oder das Märchen von der Jagd der Hohenstaufen und die Gründung der Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd. Gottfried Kinkel, der Züricher Archäologieprofessor und Lehrer unseres vielgelesenen Lübke, hat erstmals in seiner »Mosaik zur Kunstgeschichte« diese aus Kunstwerken entstandenen Sagen gesammelt; der Bollandist Hippolyte Delehaye, der Tübinger Historiker Heinrich Günter, auch Franz Xaver Kraus sind den Spuren solcher legendenbildenden Motive in der Kunstgeschichte weiter gefolgt, begreiflicherweise ohne sie erschöpfen zu können oder zu wollen.

Werden, Wachstum und Überwucherung des historischen echten Kerns auch unserer Legende von den »drei elenden Heiligen« haben solche Motive aus Bildwerken, in Wort und Schrift und Darstellung beeinflußt. Gar seltsam klingt sie schon nach ihrem Namen, seltsam lautet sie in ihrer späten, naiv-kindlichen Erzählung; seltsam ist ihr Ursprung, ihre Entwicklung und Verbreitung, seltsam ihre literarische und künstlerische Überlieferung; seltsam endlich, ebenso interessant als eigenartig ist die Kontroverse, die sich in allerjüngster Gegenwart an sie angeknüpft hat, in deren Verlauf ein Philologe und ein Theologe der Universität München ritterlich die Waffen gekreuzt und einer sie weniger ruhmvoll senken mußte. Aus dem Dunkel ihres volkstümlichen Daseins ins helle Licht akademischer Forschung gezogen, vermag die auf bayerischem Boden einheimische Legende mit ihren Problemen auch kunstgeschichtliches Interesse intra Bavariam et extra zu wecken und vermochte der neuestens aufgetauchte Gelehrtendisput mehr historischer, antiquarisch-philologischer Art, beiden willkommene ikonographische Beiträge zur weiteren Aufhellung der Kultgeschichte dieser altehrwürdigen Legendenheiligen zu zeitigen: es sind Bilder und Altäre der drei elenden Heiligen in Hürbel und Rechtenstein in Oberschwaben, deren Kenntnis den bisherigen Forschern entgangen ist, deren Besprechung an dieser Stelle erstmals erfolgen soll. Es wird sich zeigen, daß die Wechselbeziehungen zwischen Legende und Kunst weit weniger feindlicher Art sind als die von Legende und Wissenschaft. Weit mehr als beim täglichen Verkehr mit Gestalten der Vergangenheit und Persönlichkeiten der Gegenwart sind wir diesen so ganz unbekannten drei Fremdlingen gegenüber zu der homerischen Hausherrnfrage berechtigt: »Wer seid ihr, aus welchem Land und welcher Leute Kind, woher seid ihr gefahren auf feuchten Pfaden?«

In Etting, nördlich von Ingolstadt, einem zur Diözese Eichstätt gehörenden Pfarrdorf, werden bis zur Stunde die drei »elenden« Heiligen, mit Namen Archus, Herenneus und Quardanus verehrt und deren Reliquien in einem schönen Ebenholzschrein aufbewahrt. Was weiß die Legende, die in wenigen hagiographischen Werken, in noch seteneren, in wenig Exemplaren verbreiteten ältesten Ingolstädter Büchlein niedergelegt ist, über diese seltsam benannten Heiligen zu erzählen?

Um es gleich im voraus zu sagen: es handelt sich nicht um kanonisierte Heilige, deren Lebensgeschichte vom kirchlichen oder wissenschaftlichen Standpunkt aus Glauben fordern kann und gleich anderen Überlieferungen Glauben verdient, vielmehr sind Archus, Herenneus und Quardanus »Volksheilige«, Gestalten volkstümlicher Verehrung, lokalgeschichtlicher Traditionen, »Heilige von Volkes Gnaden«. Pietät, nicht Dogmenglaube beansprucht die Legende, kann sie nur beanspruchen. Die Ortsüberlieferung von Etting, ältere mündliche und schriftliche Tradition, faßte im Jahre 1677 ein Buch des Ettinger Baccalaureus der Philosophie, Benno Wurm, zusammen, betitelt: »Glückseeliges Elend«, d. i. Leben der insgemein genannten drei elenden Heiligen Archus, Herenneus, Quardanus.

Aus der Fremde, aus England, sollen die Schutzheiligen von Etting gekommen sein. Während einer Christenverfolgung sei der Vater Archus, ein vornehmer, adeliger Kaufmann, mit seinen beiden Söhnen geflohen und sei auf der Flucht in die Nähe von Ingolstadt gekommen. Ein Felsen spendete den Fremdlingen in der Wildnis des Harterwaldes wunderbaren Trank und rettete den verschmachtenden Pilgern das Leben; die Quelle wurde in der Folgezeit Osterbrünnlein genannt. In drei Höhlen, in den Erdboden für jeden besonders vertieft, führten sie ein gottgefälliges Leben, nahmen sich auch der im fremden Land verfolgten Christen an und begruben die gemarterten Mitchristen. Sie starben eines seligen Todes zu Etting (Ötting), allwo ihre Gebeine ruhen und viele Wunder auf ihre Fürbitte geschahen und bald eine weitbekannte Wallfahrt entstand.

»Elende Heilige« heißen die drei Fremdlinge im Volksmund seit Jahrhunderten. Das im Mittelhochdeutschen ellende lautende Wort leitet sich von dem althochdeutschen elilenti her, angelsächsisch: elilendi. Der erste Bestandteil des Adjektivs ist eli, zweifellos dem gotischen aljis, lateinischen alius, griechischen ἄλλος (für ἀλιος), altirisch aile, verwandt und

FRANZ HOFSTÖTTER ST. PAULUS

Glasfenster in der St. Maximilianskirche zu München (linkes Seitenschiff)

Text S. 258

bedeutet anderer, fremd[1]). Es bedeutet also elend, ellende, elilenti, ausländisch, in fremdem Land, in der Fremde befindlich, verbannt, fremd, auch aus fremdem Land kommend, wie Kluges etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache erklärt. Das Substantiv Elend, aus ellende, elilenti, bedeutet Ausland, Verbannung, Fremde; später im Mittelhochdeutschen kommt der heutige Sinn: »Not, Trübsal, Elend.« Gegensatz von elilendi Ausland ist inlende, Inland, Heimat.[2]) Im Lateinischen entspricht diesem »elend« exul, auswärtig, heimatlos, nicht ansässig. In der aus dem 11. Jahrhundert stammenden marianischen Schlußantiphon, dem Salve Regina, rufen wir: exules filii Hevae, bis vor kurzem im allgemeinen Kirchengebet, »elende Kinder Evas« verdeutscht; nur Breslau—Berlin glaubte das altehrwürdige Wort durch das modernere »verbannt« verdrängen zu müssen. »Elende«, Elendherbergen, Elendbruderschaften bestanden nicht nur für fremde Pilger, auch für Arme, Kranke und selbst die armen Seelen.[3]) Erst neulich hat dieser Zweig religiöser und sozial-charitativer Tätigkeit des mittelalterlichen Christentums seine erstmalige zusammenfassende, verdienstvolle, indes nicht immer einwandfreie Darstellung erhalten durch den Berliner Privatdozenten E. v. Möller: »Die Elendenbrüderschaften. Ein Beitrag zur Geschichte der Fremdenfürsorge im Mittelalter.« Leipzig 1906. Darnach gab es »Elendenaltäre« in vielen Kirchen Nord- und Süddeutschlands,[4]) »Altare exulum« in Urkunden genannt, Altäre für die Feste der Elendengilden, für die Brüder der zur Fremdenfürsorge gestifteten Konfraternität, ja nicht zu Ehren der exules sancti errichtete Altäre! Die Härte des altgermanischen Fremdenrechts, nach dem die Fremden völlig rechtlos waren, die Stärke unseres

[1]) Vgl. den dazugehörigen angelsächsischen Genitiv elles, anders, englisch else; s. Kluge, Etymol. Wörterbuch, 6. A. 1905, S. 92 f.

[2]) Vgl. Elsaß Alsatia, mittellateinisch Alisatio, althochdeutsch Elisazzo=Bewohner des anderen Rheinufers.

[3]) Vgl. Kirchl. Handlex. I, 1267.

[4]) Bruderschaften für das Wohl der Fremden und Wanderer, z. B. auch in Waldsee, Tübingen, Biberach, Stuttgart (Jakobsbruderschaften); verwandt ist die von Joh. Gräßler, Pfarrer v. St. Jodok in Ravensburg, später Abt von Weissenau um 1480 gestiftete Bruderschaft der sterbenden Pilger, vgl. E. Stolz, Schwäbisches Bruderschaftsleben in Hist. pol. Blätter 148 (1911), S. 772; über eine Elendenstiftung für Lautern, O.-A. Gmünd von 1524, Klaus in Württemberg. Viertelj. 1902, S. 281.

HL. AGNES

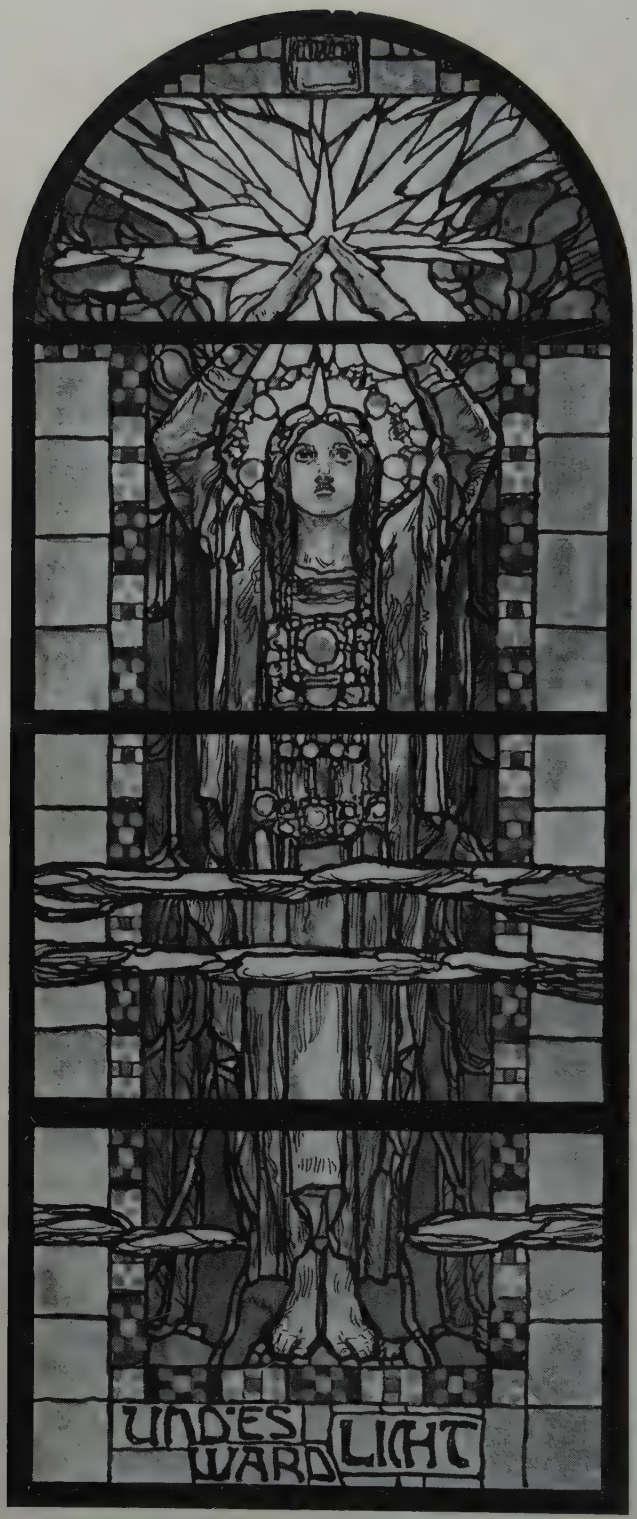
HL. GENOVEVA

Glasfenster in der linken Seitenapsis der St. Maximilianskirche zu München, von Franz Hofstötter (München)
Stifter Anna Kollmann und Familie Max Leiter. — Text S. 258

HL. THERESIA

HL. JOHANNES DER TÄUFER

Glasfenster in der rechten Seitenapsis der St. Maximilianskirche zu München von Franz Hofstötter (München) Stifter Th. und J. Spenger. — Text S. 258



FRANZ HOFSTÖTTER I. SCHÖPFUNGSTAG

Entwurf eines Glasfensters für die St. Maximilianskirche zu München
Noch nicht ausgeführt
Text S. 258

germanischen Heimatgefühls, dem die Heimat wesentlich Bedingung des Glücks, die Fremde das Unglück ist, endlich die echt christliche Liebe, welche diesen armen Fremden, Wanderern und Wallfahrern materielle und geistige Wohltaten spendet, spricht aus Namen und Geschichte jener mittelalterlichen Institution.[1])

Aus welchem »Elend« läßt die Legende ihre Fremdlinge nach Bayern kommen? Über das Meer sind sie gekommen, aus jenem Land, das die meisten Glaubensboten nach Deutschland geschickt hat; erst die iro-schottische Kirche, dann die angelsächsische Kirche hat die aus der Geschichte allen bekannte Missionstätigkeit in deutschen Landen rechts des Rheins eröffnet. St. Kolumban, Fridolin, Gallus, dann St. Kilian, Winfried-Bonifatius, Willibrord u. a. sind die Hauptträger jener bewunderungswürdigen, Religion und Kultur auch für Bayern grundlegenden Missionsarbeit gewesen. Bereits im 11. Jahrhundert blühte in Regensburg ein »Schottenkloster«,[2]) nachmals St. Jakob bis heute genannt, eine Vereinigung von solchen aus der Insula Sanctorum nach Bayern gewanderter Benediktinermönche oder ihrer Nachfolger. Der Schottenhof bei Griesstetten (Dietfurt), wo ebenfalls »drei elende Heilige«, aber unter anderen Namen, verehrt werden, war eine solche Besitzung des Regensburger Schottenklosters. Die dorthin exponierten, zur Kultivierung und Missionierung gesandten drei Ansiedler wurden nach ihrem Tode ob ihres erbaulichen Lebens als Heilige verehrt.

In die älteste Periode der Kultivierung und Christianisierung Bayerns führt uns der Hinweis auf die iro-

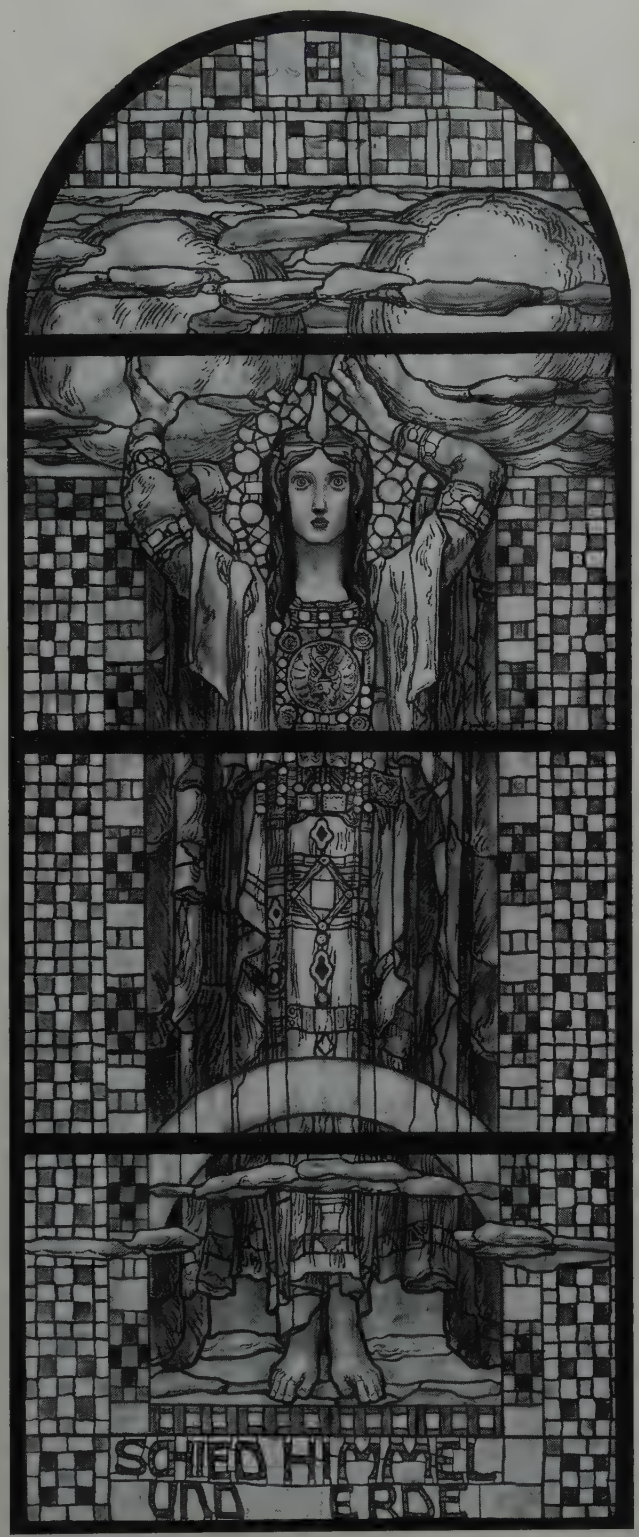
---

[1]) Birlinger kommt in einer Abhandlung zum alemannischen und schwäbischen Wortschatz (Alemannia 11 (1883), S. 165) auch auf das Wort »elend« kurz zu sprechen und führt »Die drei Ellenden beim Stein bei Rechtenstein« an, »Figuren, Bilder von Heiligen, die aus der Fremde kamen, die fremd sind, aber auch die in der Marter dargestellt sind«, und verweist auf Alemannia X, 177, Buck O. N. B. (= Oberschwäb. Namenbuch) 56; »ellende Herberg der Gottesgebärerin zu Bethlehem«, in Blüender Weingartt des Herren Gottes Sabaoths, Hs. v. 1637 aus Ittingen v. G. Engelherr.

[2]) Vgl. Meier H., Das ehemalige Schottenkloster Sankt Jakob in Regensburg und seine Grundherrschaft. Regensburg, Coppenrath 1911.

schottische Mission. Wie Fastlinger in seinem Werke über »Die wirtschaftliche Bedeutung der bayerischen Klöster in der Zeit der Agilulfinger«[1]) nachgewiesen hat, hat das Mönchtum an der Kolonisation des bajuvarischen Landes den Hauptanteil: wirtschaftliche und religiöse Tätigkeit, Waldrodung und Moorlandtrockenlegung, Bau von Kirchen und Klöstern gingen Hand in Hand. Gegenüber dem Einfluß der romanisch-gallischen Kirche und des slavischen Heidentums brachte diese Tätigkeit germanisatorische Erfolge der bayerischen Kirche in größtem Umfange hervor. Ein ganzes Netz klösterlicher Niederlassungen überzog das Land und von diesen klösterlichen Zentralen aus wurden mit dem sich steigernden Handel später die meisten altbayerischen Märkte gegründet, die ihr Entstehen und Aufblühen jenen ersten Kolonisatoren zu verdanken haben. Während nun die bayerischen Benediktiner des 8. Jahrhunderts vor allem mit Waldrodung sich abgaben, betrieben die Iren die Trockenlegung von Sümpfen.

Die erste Nachricht über die Anwesenheit iro-schottischer Mönche in Bayern stammt aus dem 7. Jahrhundert. Die Synode von Boneil 614 beschloß, den Iren-Schotten Eustasius nach Bayern zu senden zur Bekämpfung der christologischen Irrlehre des Bonosus.[2]) Dieser ließ nach seiner Rückkehr nach Luxeuil bewährte Brüder zurück, um nach irischer Art[3]) der Bodenkultur zu obliegen, an Sümpfen zu kultivieren und zu siedeln.[4]) Die der heiligen Mar-



FRANZ HOFSTÖTTER — II. SCHÖPFUNGSTAG

Glasfenster in der St. Maximilianskirche zu München (rechtes Seitenschiff)

Text S. 258

[1]) Freiburg 1903. Studien und Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte, h. v. Grauert. II., 2. u. 3.

[2]) Vita S. Agilii, Acta S. S. Aug. VI, 580. V. s. Eustasii, Mart. III, 787.

[3]) Vgl. Lingard, Altertümer der angelsächsischen Kirche, Breslau 1847, S. 89. Bellesheim, Geschichte der katholischen Kirche in Irland. Mainz 1883, S. 150. Entwicklung und Ausbreitung, äußere und innere Verhältnisse der keltischen Kirchen, die Schottenstiftungen, Gründungen irischer Klöster und Wallfahrten der Insulanen, ihre Besonderheiten in Liturgie, Disziplin, Pflege der Kunst und Wissenschaft behandelt erstmals in großzügiger Zusammenfassung der französische Kirchenhistoriker Gongand, Les chrétientés celtiques. Paris, Lecoffre 1911. Vgl. auch über keltische Kirchen Zimmer in Haucks Realenzyklop. 8, 334—55.

[4]) Acta S. S. Mart. III, 787.

FRANZ HOFSTÖTTER III. SCHÖPFUNGSTAG

Entwurf eines Glasfensters für die St. Maximilianskirche zu München
Noch nicht ausgeführt

Text S. 258

gret geweihten Zellen und Kirchen sind Beweise für die Niederlassung und Gründungen der Iro-Schotten: so Zell am Sindelsdorfer Moor, Zell am Kolbermoor, Zell am Langenburger Moor und andere ähnliche Klosteranlagen mit dem Namen Zell.

Ein ganzes Netz solcher Niederlassungen spann sich über das wald- und moorreiche bajuvarische Land. Wie in Regensburg, von dem nach Hildebrandts Monographie in den berühmten Kunststätten, eine Fülle befruchtender Anregungen über Deutschland ausging, kam es auch in Eichstätt zur Gründung eines Schottenklosters, zum Hl. Kreuz. Dasselbe besaß, urkundlich 1194 nachweisbar, ein Stiftungsgut, einen »Schottenhof«, in Etting. Der gründliche Kenner der Eichstättischen Diözesangeschichte, weiland Generalvikar J. G. Suttner († 1888), hat das Verdienst, im Eichstätter Pastoralblatt 8 (1861), 53 ff., Nr. 1—23, zuerst auf diese Beziehungen zwischen den Schottenmönchen und den drei elenden Heiligen in Etting wie in Griesstetten aufmerksam gemacht zu haben und ein schwäbischer Kunstkenner, Dekan Reiter in Vollmaringen, hat für seine kurze Beschreibung und Erklärung der Legende und Legendenheiligen diese Arbeit vermerkt und jene Ansicht akzeptiert.[1]) Ist letzterer Versuch dem Ehrenretter der drei »Elenden«, A. M. Königer, in seiner kritischen Studie: »Drei elende Heilige. München 1911. Veröffentlichungen aus dem kirchenhistorischen Seminar, III., 12.« entgangen, so hat es sich weit bitterer an seinem Gegner, Philologieprofessor F. Vollmer, gerächt, erstere grundlegende Untersuchung nicht gekannt und unbenützt gelassen zu haben, da er in der Sitzung der Münchener Akademie vom 3. Dezember 1910 über »Die Umdeutung eines Römersteines, eine Fundgeschichte aus der Zeit der Gegenreformation« sprach und diese an höchster Stelle, in den Sitzungsberichten 1910, S. 1 ff., publizierte.

Trotzdem nun in der bisher erzählten Geschichte der drei »elenden« Heiligen manches Ungewöhnliche, manches Dunkel aufgerollt ward, sind die Rätsel der Herkunft, des Namens, der

[1]) Archiv für christl. Kunst 1909, S. 101—103.

legendenartigen Bezeichnung und der Kultstätte in einem kleinen Dorf, nicht allzu schwer zu lösen. Mehr problematisch als das cognomen dürfte ihr nomen sein und an dieses Problem hat der Philologe und Epigraphiker der Universität München seine geistreiche und im Falle einwandfreier Lösung gewiß verdienstvolle Hypothese herangebracht — nicht die erste und wohl nicht die letzte Konjektur dieser Art auf vielverschlungenen Pfaden profaner und religiöser Sagenbildung! Archus, Herenneus und Quardanus sind die drei Heiligen von Etting genannt. Klingen diese auch nicht alltäglich und findet der Forscher, der Hagiograph wie der Epigraphiker und Kenner der Prosopographia Romana mit Recht gerade ihre Verwendung an so exponiertem Posten für eigenartig, so sind doch nicht alle ganz einzigartig. Herenneus, dessen Namen Vollmer den Hauptanstoß zu seiner Hypothese gab, kommt für einen Mailändischen Martyrer in den Acta Sanctorum vor.[1])

Über die Namen unserer drei Elenden, ihre Herkunft und Bedeutung, zerbricht sich der Verfasser der ältesten Quelle, des Wallfahrtsbüchleins von 1677, ein Baccalaureus Benno Wurm, nicht den Kopf; er weiß nur zu berichten[2]): »Von Anno 1627 hero zimlich widerumben außgebreit / und kundbar gemacht worden / von denen andächtigen Personen und eiffrigen Liebhabern unserer 3. Heiligen / welche jhre Kinder in der H. Tauff also nachnennen lassen.«

In diese Lücke historischer Überlieferung suchte nun der Münchener Philologe neuerdings einzutreten. Ausgangs- und Schlußpunkt seiner Kombination bildet die von Benno Wurm in seinem Büchlein von 1677 berichtete Erhebung der Gebeine der drei zuvor schon verehrten Heiligen, die im Jahre

FRANZ HOFSTÖTTER IV. SCHÖPFUNGSTAG

Entwurf eines Glasfensters für die St. Maximilianskirche zu München
Noch nicht ausgeführt

Text S. 258

[1]) Mai I, 101. Das römische Martyrologium nennt Herenneus, Herenaeus, Herennus, alle Martyrer am 11. Februar, 8. März, 1. u. 6. April, 6. Mai; Herenia Martyrin am 8. März; von Archus nur die verwandten Ableitungen: Archius, Archeon (15. Sept.), Archelaus, Archirion, Archontios; von Quartanus nur die Nebenform Qartinus (18. März), häufiger Quartus (13. März, 12. April, 10., 14. Mai, 8. Juni, 8. Juli, 6. August, 7. Okt. 3., 4., 5. Nov., 18. Dez.); Quartia (2. Juni), Quartilla (18., 19. März, 6. April); noch häufiger Ableitungen von Quintus.

[2]) S. 7.

FRANZ HOFSTÖTTER V. SCHÖPFUNGSTAG

Entwurf eines Glasfensters für die St. Maximilianskirche zu München
Noch nicht ausgeführt

Text S. 258

1627 auf Befehl des Eichstätter Bischofs Johann Christoph von Westerstetten und nach einer früheren Anregung des Herzogs Wilhelm V. von Bayern von 1584 in der Kirche von Etting vorgenommen wurde. Dabei fand man über der einen Grabstätte unter der Kanzel als Deckplatte einen römischen Inschriftstein mit etwas verstümmeltem Text, den Wurm offenbar nicht ganz getreu dem Original wiedergibt — zweifellos der Grabstein eines D(ecimus) Herenn(eus) Secundus Dupl(arius). Aus der Grabschrift dieses römischen Doppelsöldners soll man zur Zeit der Erhebung im 17. Jahrhundert die bis dahin fehlenden Namen der drei Exules geschöpft haben.

Indes, daß nach Vollmers Schluß den Heiligen, die aus den drei Gräbern, wohl aus dem Friedhof der alten kleineren Kirche in den erweiterten Neubau gebracht, dann durch Aufbau von Grabtruhen sichtbare Gräber erhielten, das wichtigste, ein Name[1]), gefehlt habe — zum numen das nomen —, dürfte nicht bewiesen sein. Aus der Grabschrift des römischen Doppelsöldners, dessen Stein bei der Aushebung der Heiligenleiber mitgefunden wurde, soll man die Namen der drei Heiligen[2]) zu gewinnen verstanden haben?

Ob wohl die andere Hoffnung Vollmers ähnlich schwache Verwirklichung finden wird? »Vielleicht finden andere noch einen ebenso braven Zeugen (wie Benno Wurm), der ihnen erklärt, woher die nicht minder merkwürdigen Namen einer zweiten Trias von elenden Heiligen kommen, die in Griesstetten an der Altmühl als Marinus, Zimius und Vimius verehrt werden?«[3])

[1]) S. 21.

[2]) Vagus kommt als Nomen oder Cognomen im ganzen Corpus I. L. nicht vor, nur Vagulus auf 2 afrik. Inschr., C I. L. VIII, 237 u. 238 für einen Freigelassenen, Vollmer, S. 17 A. 2.

[3]) Vgl. über diese Acta S. S. Juni II, 596; Stadler, Heiligenlex. IV, 249.

(Schluß folgt.)

DIE NEUEN GLASGEMÄLDE DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE ZU MÜNCHEN

(Vgl. die Abb. S. 251—259)

Im Süden Münchens erhebt sich am linken Ufer der Isar seit etwa anderthalb Dezennien eine Kirche in den wuchtigen, klaren Formen

des romanischen Stiles, welche mit ihren kräftigen, durch einen Gang über dem Dachfirst miteinander verbundenen Türmen in das Landschaftsbild eine feierliche, monumentale Note bringt und zum Wahrzeichen des dortigen Stadtteiles geworden ist — St. Maximilian. Leider muß das Innere der nach den Plänen des Architekten Heinrich Frhr. von Schmidt erbauten Kirche immer noch größtenteils seines Schmuckes harren, doch lassen einzelne ausgeführte Details und das Modell der Hauptapsis bereits die künftige Pracht ahnen. Der Ausschmückung liegt die Verherrlichung Gottes zugrunde in jener majestätischen, gewaltigen Auffassung, wie sie im großen Tedeum zum Ausdruck kommt. Mit dieser geistvollen Grundidee stehen in schönem Einklang die Gedanken, welche in den Glasgemälden nach den Kartons von Kunstmaler F. Hofstötter Gestaltung finden werden und zum Teil schon gefunden haben. »Der Ewige hat sich selbst verherrlicht durch die Werke, die er durch und mit dem Sohne und dem hl. Geiste gewirkt hat.« Deshalb finden wir in den Glasbildern neben verschiedenen heiligen Gestalten auch die Erschaffung der Erde symbolisch dargestellt. Cherubim, in der Miene den Widerschein ernster, überirdischer Größe, in der Haltung von königlicher Würde und Erhabenheit, vollziehen den Willen Gottes. Durch einen Cherub entströmt dem Geiste Gottes das Licht, scheidet sich Himmel und Erde, entspringt das Gewässer und sprossen Gras und Kräuter, wird Sonne, Mond und Nacht und Tag, erwacht zum Leben das Getier und ein Cherub steht in stillem Ernste hinter dem ersten Menschenpaare, der Befehle Gottes gewärtig.

Der gedanklichen Eigenart der Bilder entspricht ihre von persönlichem Empfinden diktierte technische Ausführung. In der Glasmalerei standen sich in neuerer Zeit zwei Anschauungen gegenüber. Die eine verfocht den Standpunkt, die Glasmalerei dürfe nur dekorativen Charakter unter fast ausschließlicher Verwendung von Ornament haben, die andere erblickte in der Übertragung des Tafelgemäldes auf Glas ihre allein berechtigte Formensprache. Jede der beiden Anschauungen wurde in ihrer Exklusivität verworfen. Man ist sich klar geworden, daß das Fenster durch die Bemalung seines eigentlichen Zweckes, der Lichtvermittlung, nicht enthoben, sondern nur ästhetisch bereichert wird. Durch diese Bereicherung soll die Geschlossenheit des Raumes gesteigert und die Stimmung erhöht werden. Eine solche grundsätzliche Auffassung hatten schon die alten Glasmaler des 11. und 12. Jahrhunderts von der Glasmalerei, als sie für die Bemalung der Fenster einen zeichnerischen Flächenstil wählten und die Figuren in schlicht monumentalen, repräsentierenden Formen darstellten. Ich erinnere nur an die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Glasgemälde des Domes zu Augsburg. Hofstötters Glasmalereien sind ideell und technisch von den Prinzipien dieser Alten befruchtet, aber sie fügen sich auf eine ganz eigene und feinsinnige Art in die Architektur ein, verfolgen in der Scheidung des Figürlichen vom dekorativen Beiwerk neue Wege und bringen ein ungewohntes Farbenspiel zum Glühen. Die Wände von St. Maximilian sollen, soweit sie nicht Malereien schmücken, mit Mosaik bedeckt werden. Der Künstler machte sich dies zunutzen

FRANZ HOFSTÖTTER VI. SCHÖPFUNGSTAG

Entwurf eines Glasfensters für die St. Maximilianskirche zu München

Noch nicht ausgeführt

Text S. 258

und behandelte die Glasbilder der rechten und linken Apsis, welche bereits ausgeführt sind, ebenfalls mosaikartig. In ihrer malerischen Wirkung hob er sie deutlich von der Umgebung ab, wußte sie aber doch in der Stimmung und Empfindung dem Ganzen harmonisch einzuordnen. So sind der hl. Johannes der Täufer und die hl. Theresia in der rechten Apsis herb und doch nicht ohne einen gewissen poetischen Reiz gezeichnet, den strengen und dabei seltsam warmen Mosaiken Becker-Gundahls nicht unverwandt, und ihre braunen und rotbraunen von feurigen weißen und grünen und violetten Lichtern durchbrochenen Akkorde wahren sich ihre Selbständigkeit und klingen trotzdem mit der hauptsächlich grünlichen Farbenmelodie der Wände rein zusammen. Bislang wurde die Zeichnung, speziell bei den Silhouetten der Figuren, in der Glasmalerei meist durch breite Bleiruten oder durch kräftige Striche mit Schwarzlot hervorgehoben. Hofstötter läßt die Bleirute nicht dominieren, seine Zeichnung kennzeichnet sich vor allem durch die sich klar voneinander abhebenden Farben, welche von einer kaum zu überbietenden Leuchtkraft sind. In feurigem Farbenschimmer erstrahlt in der Kirche der Engel des zweiten Schöpfungstages. Ein roter, von verschiedenen Halbfarben malerisch durchspielter Akkord hebt seine Gestalt in funkelndem Glanze heraus. Sekundär flutet das bunte Licht der Himmelskörper und Wolken in den Raum. Farbig zart, kristallinisch, dabei bewegt, an eine Teppichmusterung erinnernd leuchtet der Hintergrund. So stufen sich die Farbwerte logisch ab und verschmelzen doch wieder zu einer jubelnden Melodie.

Bei St. Paulus hat der Künstler monumentalere Formen gewählt. Er ist geistig in die gewaltige Persönlichkeit des Völkerapostels eingedrungen und gab sie in ihrer willensstarken Größe auf eine farbig satte Weise wieder, ungetrübt von ornamentalem Beiwerk, umrahmt von weißem, mild leuchtendem Glase. Solch treffliche individuelle und technische Charakterisierungskunst verrät der Künstler auch bei den St. Agnes und St. Genoveva geweihten Fenstern der linken Apsis. Wie jungfräulich holdselig in Ausdruck, Farbe und Zeichnung ist die hl. Agnes empfunden. Wie anmutig und stimmungsvoll St. Genoveva wiedergegeben. Lebendig spielen die Lichter der roten, grünen, gelben, violetten und weißen, zu Figur und Ornament wirkungsvoll zusammengefügten Glasteile, in welche die Schattierung der Formen eingebrannt ist. Eine Technik, welche den Hofstötterschen Glasbildern gemeinhin eigen ist Leider ermangelt die linke Apsis noch der weiteren malerischen Ausschmückung.

In reizvoller Eigenart hat, wie die vorliegenden Proben zeigen, Hofstötter das Wesen der Glasmalerei erfaßt und sich hiefür eine eigene Formensprache, einen eigenen Stil geschaffen. Er weiß dieses Persönliche zur Geltung zu bringen, ohne den Kunstwerken an verklärender Weihe, an religiöser Tiefe Abbruch zu tun. Kraft des Ausdrucks verbindet sich mit zarter, inniger Empfindung und schafft eine farbenfrohe, hellstrahlende, weihevolle Stimmung.

Jos. Wais

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Vorschläge der Jury für die Zuerkennung der anläßlich der 37. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause zu verleihenden Goldenen Staatsmedaillen wurden vom Unterrichtsminister genehmigt und folgende Künstler ausgezeichnet: 1. Mit der großen Goldenen Staatsmedaille: Maler Isidor Kaufmann, Wien, für sein Ölgemälde »Der Magid«; Maler Eduard Kasparides, Wien, für sein Ölgemälde »Ein warmer Oktoberabend«. 2. Mit der Kleinen goldenen Staatsmedaille: Bildhauer Hugo Kühnelt, Wien, für sein plastisches Werk, Gips, »Grabmal Willy Hesch«; Architekten Siegfried Theisz und Hans Jaksch, Wien, für ihre architektonischen Arbeiten; Maler Hans Ranzoni, Wien, für sein Ölgemälde »Die St. Marienkirche in Budweis«; Maler Thomas Leitner, Wien, für sein Ölgemälde »Wachau«; Bildhauer Franz Dorrenbach, Charlottenburg, für sein plastisches Werk, Gips, »Eine Mutter«; Bildhauer Stephan Schwartz, Wien, für sein Tableau mit Medaillen und Plaketten; Maler Adalbert Franz Seligmann, Wien, für sein Ölgemälde »Die Verlesung der Pragmatischen Sanktion«; Maler Johann Pentelei-Molnar, Budapest, für sein Ölgemälde »Gläser«. Die vom Truchseß Fritz Dobner von Dobenau gewidmeten zwei Ehrenpreise errangen: Maler Franz Zimmermann, Wien, für sein Ölgemälde »Lebensbalsam« und der Bildhauer Karl Philipp, Wien, für sein plastisches Werk, Gips, »Der Bademantel«. Den von der Stadt Wien gewidmeten Preis für bildende Künstler errang der Maler Karl Ludwig Prinz, Wien, für sein Ölgemälde »Aus Hirschstetten«. K. H.

Prämiierung im Wiener Künstlerhaus. Die vom Erzherzog Karl Ludwig gestifteten drei Goldenen Medaillen wurden an folgende Künstler verliehen: Bildhauer Professor Wilhelm Seib, Wien, für ein plastisches Werk »Arbeitende Maria mit dem Jesuskinde«; (Abb. in dieser Ztschr. S. 101 des lfd. Jhg.); Maler Johann Nepomuk Geller, Wien, für sein Ölgemälde »Motiv aus Krakau während der Kalwarya-Prozessionen«; Maler Fritz Bayerlein, München-Gern, für sein Ölgemälde, »Winter im Park (Nymphenburg)«. K. H.

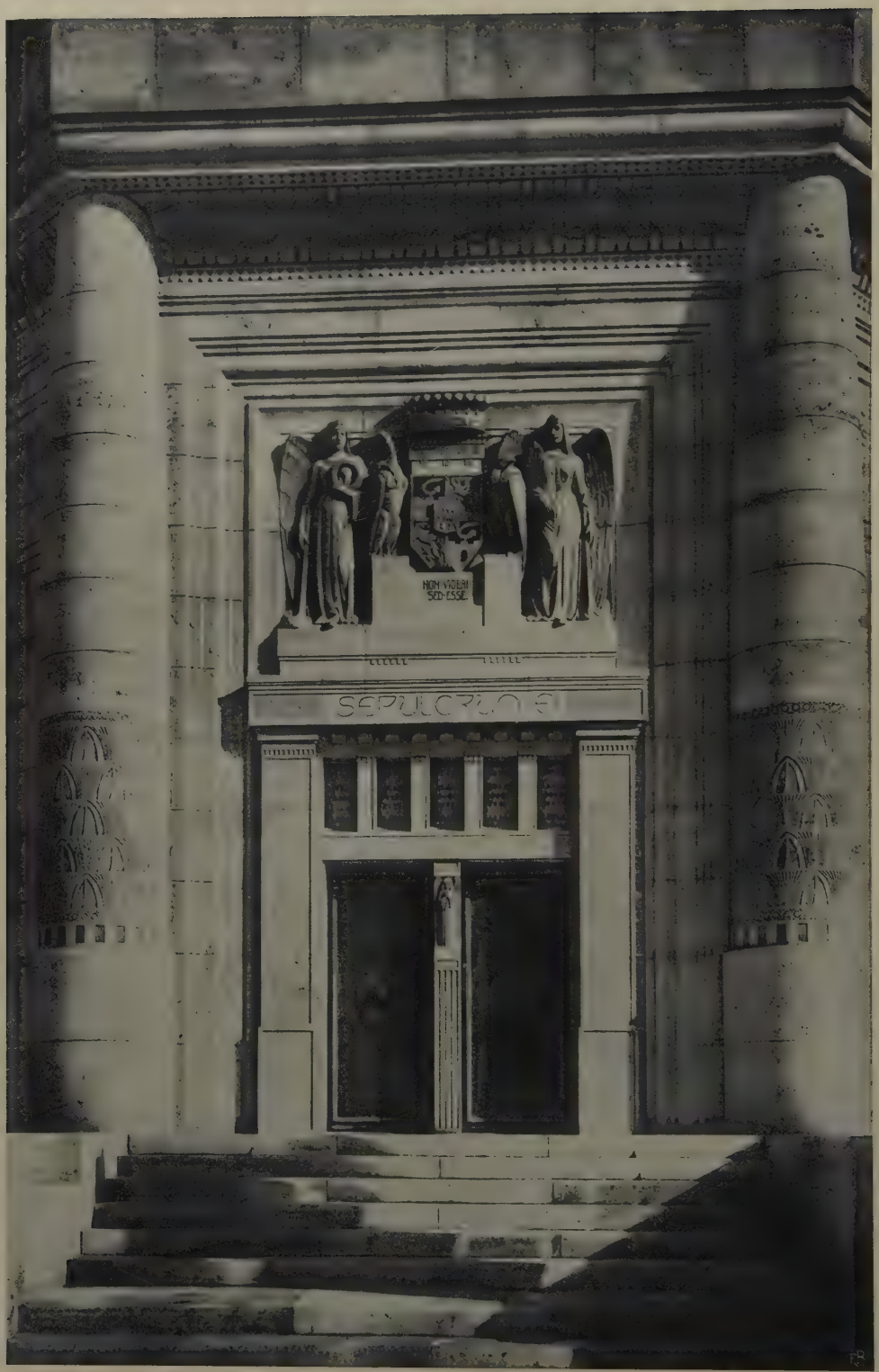
Milbertshofen (bei München). Die neue Stadtpfarrkirche wurde am 28. April eingeweiht. Sie ist eine Schöpfung der Architekten Herbert und Otho Orlando Kurz, ein bedeutsames Werk neuer Kirchenbaukunst. Von der Hand des Kunstmalers Reiter wird sie ein großes Deckengemälde erhalten. Der Hochaltar ist von S. K. H. Prinzregent Luitpold gestiftet. — Über das kunsthistorisch interessante alte Georgikirchlein schrieb Architekt Th. Dombart in »Die christliche Kunst«, lfd. Jhg., S. 97.

Pasing (bei München). Für die neue von Architekt Schurr erbaute Stadtpfarrkirche stiftete Herr Stadtpfarrer Georg Niederbauer einen St. Georgsaltar, den der Bildhauer und Kunstgewerbler Hans Miller (München) fertigte. Von diesem Künstler stammen auch verschiedene kunstgewerbliche Gegenstände genannter Kirche.

Neue Kirche. In Lindenberg bei Lindau in Bayern wird nach den Plänen des Architekten Rank (München) eine neue Kirche gebaut, die für 3000 Personen Raum gewährt.

München. Die Eröffnung der Kunstausstellung der Münchener Secession fand am 15. Mai statt.

Eine internationale Ausstellung für religiöse Kunst ist in Brüssel anfangs Mai eröffnet worden. Für den erfahrenen Kunstfreund mögen solche Versuche, alles Mögliche unter ein gemeinsames Dach zusammenzubringen, einiges Interesse besitzen. Tatsächlich befruchtend wirken sie kaum und wer hofft, über den Stand der kirchlich-gläubigen Kunst zuverlässig aufgeklärt zu werden und wenigstens die berufensten Hauptvertreter der Kirchenkunst gebührend hervorgehoben zu finden, dürfte nicht auf seine Rechnung kommen. Dafür tritt eine recht ungleichartige Gesellschaft in den Vordergrund und wenn Geistliche über dieses oder jenes ein Bedenken haben, dann laufen sie Gefahr, als Banausen, wenn nicht als Zeloten gebrandmarkt zu werden. Es müssen erst Wege gefunden werden, um der religiösen Kunst zu dem ihr gebührenden Ansehen in der Öffentlichkeit zu verhelfen.



RICHARD BERNDL

MAUSOLEUM ANDRASSY
EINGANG

In Kraszna-Horka-Váralja, vollendet 1904

RICHARD BERNDL SARKOPHAG

Mausoleum Andrassy

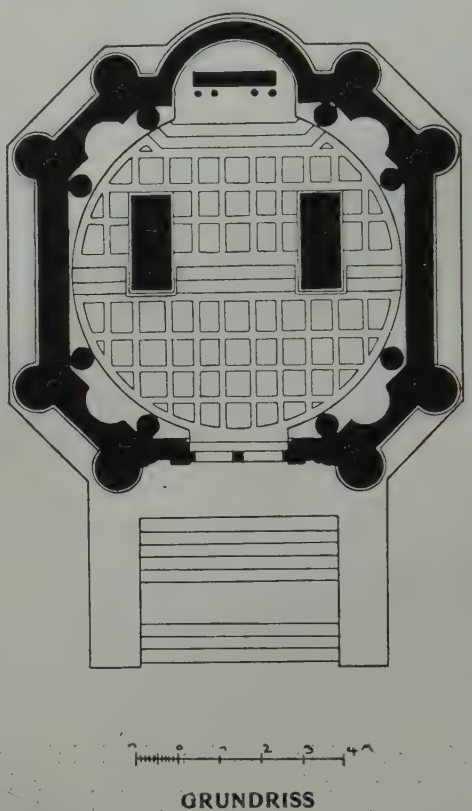
RICHARD BERNDL

Von DR. RICHARD HOFFMANN

Vor uns liegt reiches Illustrationsmaterial von Werken kirchlicher und profaner Architektur, monumentaler Kunst, Kleinkunst und Kunstgewerbe. Es erschließt uns das Schaffen einer stark ausgeprägten Künstlerindividualität: volle Reife der Entwicklung, Zielbewußtsein im künstlerischen Streben, Freiheit und Reichtum der Phantasie im Gestalten. Dem Stilcharakter nach sind die Werke zum weitaus größten Teile der Tätigkeit eines im modernen Geiste wirkenden Künstlers entsprungen. Professor Richard Berndl gilt als ein »moderner« Architekt. Modern auf dem Gebiete der Kunst ist eigentlich ein nicht gut gewähltes Wort; besser wäre die Bezeichnung »frei und selbständig«. Freiheit und Selbständigkeit sind die Ziele und Tendenzen der lebenden Kunst. Nur durch sie vermag die heutige Kunst zu gedeihlicher Entwicklung zu gelangen. Ohne sie verfällt sie in den Eklektizismus erst jüngst vergangener Jahrzehnte, der in seiner sklavischen Nachahmung irgend eines historischen Stiles für die Kunst der Gegenwart Stagnation bedeutet. Noch ein anderes Moment beherrschte bis in die jüngste Zeit herein die neuschaffende Kunst und übte auf ihre fortschrittliche Entwicklung keinen günstigen Einfluß aus — der Gedanke der Stileinheit. Und dieser Gedanke war überall maßgebend, bei der künstlerischen Durchbildung einzelner Werte in ihrer Einfügung und Unterordnung unter eine Gesamtkomposition, wie auch im Gestalten der verschiedenen Details an ein und demselben Kunstobjekt. Mit dem Prinzip der Stileinheit war dann verbunden das ängstliche Streben nach Stilreinheit, das, man darf es ruhig sagen, in den letztvergangenen Dezennien zu einer wahren Manie geworden. Im Grunde genommen ist die Periode, da man in der Nach-

ahmung der Eigenart der einzelnen Stile eine möglichst große Bravour zu erreichen suchte, noch nicht ganz vorüber. Diese genaue Kenntnis des Wesens der verschiedenen Stile und ihrer Nuancierungen ist jedoch für die freie Entwicklung der lebenden Kunst ebenso verhängnisvoll, wie sie sich für die kunstwissenschaftliche Forschung und die praktische Betätigung der Denkmalpflege wertvoll erweist. Die mächtige Bewegung in der Denkmalpflege, die wir zurzeit haben, ist selbstverständlich nicht ohne nachhaltigsten Einfluß auf das gegenwärtige Kunstleben. Ja, die Aufgaben, in bald engerem, bald weiterem Zusammenhang mit Werken vergangener Kunst Neues zu gestalten, sind zahlreicher noch, als von Grund aus neue Schöpfungen ohne diesen Konnex auszuführen.

Hier gleich ein sehr interessantes Beispiel! Die Stadtpfarrkirche in Aichach, der Anlage nach eine spätgotische Basilika, bedurfte dringend einer künstlerischen Ausgestaltung ihres Innern. Berndl ging in der Neumalung der Wand- und Gewölbeflächen — ausgeführt von Maler Klemm, München — wie in der Gestaltung der Architekturen der Einrichtungsgegenstände — der figürliche Teil ausgeführt von Bildhauer Professor Bradl — durchaus frei vor (Abb. S. 268—273). Die meist dekorative, nur zuweilen figural gelöste Ausmalung wahrt bei aller Selbständigkeit die konstruktive Eigenart der Flächen, beziehungsweise Bauglieder, die mit dem gotischen Stil gegeben sind. Sie macht in der Gesamtkomposition vor gewissen Traditionen halt, um dafür desto kecker und ungebundener in mehr untergeordneten Detailpartien sich bewegen zu können. Das Tauchen des ganzen Raumes in einen violetten Lokalton bedeutet eine Kühnheit. Im übrigen kluge und feinfühlige Berechnung in der Verteilung bald reicher, bald maßvoller angewandter ornamentaler Bemalung im Zusammenhang mit den Licht- und Schattenpartien des Raumes. Der einheitlichen Stimmung zuliebe mußte sich der formenreiche, um die hohen Chorfenster sich gruppierende Rokokohochaltar eine frei erfundene Fassung im Wechsel von Weiß, Grün und Gold gefallen lassen. Bei der künstlerischen Gestaltung der architektonischen Anlagen der Altäre, der Kanzel und Orgel ist bei aller Selbständigkeit in Komposition und Einzelmotiven auf harmonische Eingliederung in den Raum Rücksicht genommen. Geläuterter Geschmack spricht sich in den ebenfalls völlig frei behandelten elektrischen Beleuchtungskörpern aus. So verbindet z. B. der vor dem Pietàaltare hängende kleine Lüster kirchliche Symbole — Herz und Namen Mariä — phantasievollst mit künstlerisch stilisiertem Ranken- und Blumenwerk, wie wohltuend gegenüber der geistlosen und ideenarmen Ornamentik letzter Jahrzehnte! Für die Kunst der Gegenwart bedeutet die Ausstattung der Aichacher Pfarrkirche entschieden einen Schritt nach vorwärts. Es sind hiermit die so oft erörterten modernen Theorien der Betätigung frei aus dem heutigen Geschmack herausschaffender Kunst im Zusammenhang mit alten Bauten in die Tat umgesetzt worden. Die Freiheit der Sprache, in der der Künstler die Formen reden läßt, vermag aber nur deswegen nachhaltigen Eindruck auf uns auszuüben, weil Takt und feiner Sinn für das Vorhandene niemals von gezwungenem Streben nach Originalität sich beherrschen ließen.



GRUNDRISS

R. BERNDL — MAUSOLEUM ANDRASSY

Text S. 274

Den jeweiligen Verhältnissen mit Geschick sich anzupassen, ist für den modernen Architekten unerläßlich. Berndl hat diese Fähigkeit gezeigt bei den architektonischen Veränderungen an der schon bestehenden Kapelle auf dem Monte Serrate in Santos in Brasilien (Abb. S. 284). Das den Berg bekrönende Heiligtum reichte bei der außerordentlichen Frequenz der Wallfahrt räumlich nicht aus. Der Architekt nützte nun die günstigen klimatischen Verhältnisse aus, in-

dem er eine zierliche loggienartig gestaltete Freikanzel für Predigten an das Kirchenschiff fügte und davor einen weiten, von einer Mauer umfriedeten Platz zur Aufnahme der Wallfahrer bei Massenandrang. Die Mauer fällt festungsartig ab. Ihre Flächen sind durch hohe Bogenblenden in Arkaden gegliedert. Die Unregelmäßigkeit macht diese Flächen weich und lebendig und vereint sie zugleich mit der Unregelmäßigkeit der Natur. Die ganze Anlage in den wuchtigen Mauerformationen, der Kanzel und dem hübsch silhouettierten Glockenturm gibt im Zusammenhang mit der alten Kapelle ein kraft- und charaktervolles Architekturbild.

RICHARD BERNDL MAUSOLEUM ANDRASSY

Text S. 274

Das Projekt der Erbauung der katholischen Universität und des Klosters São Bento mit einer mächtigen Abteikirche in Brasilien bildete für Berndl ein sehr verlockendes Thema (Abb. S. 285—289). Die Gesamtansicht der gewaltigen Anlage wirkt imposant (Abb. S. 285). Mit großem Verständnis sind die Anforderungen, die ein Klosterbau und eine Klosterkirche stellen, mit den Bedürfnissen einer Hochschule zu einem harmonisch geschlossenen Ganzen aufs wirkungsvollste vereint. Den einzelnen Partien der mächtig sich dehnenden Baukomplexe ist mit sicherem architektonischem Blick ein spezifisches Gepräge verliehen. Das Hauptgewicht wird auf die gewaltig ansteigende Doppelturmfassade mit dem daran sich schließenden, palastartig hinziehenden dreigeschossigen Gebäudetrakt gelegt, der in einem großen Eckpavillon wirkungsvollen Abschluß und zwanglose Überleitung zu den nördlich sich dehnenden Bauten findet. Diese letzteren, die Universität umfassend, erfahren in dem viereckig aufragenden, mit einem Kuppelbau bekrönten Turm (vgl. S. 288) ein eindrucksvolles Gegengewicht gegenüber den jenseits sich erhebenden Türmen der Abteikirche. Höchst malerische Motive, die zugleich eine Konzession an die Baugewohnheiten des Südens enthalten, sind mit den Säulenarkaden an der Nordseite gegeben. Der architektonisch größte Reichtum konzentriert sich jedoch in der Fassade der Abteikirche, die groß vor der kreuzförmig angelegten Basilika sich auftürmt (Abb. S. 287). Im Innern ist, trotzdem wegen der Erdbebengefahr von Gewölben Umgang genommen werden mußte, durch die hohen Lisenengliederungen und die Wucht der kassettierten Flachdecken monumentale Raumentfaltung erreicht (Abb. S. 289). Feierlicher stimmungsvoller Ernst wird durch die prächtigen Lichteffekte in geschickter Fensterverteilung, ähnlich wie in den spanischen Kathedralen, erzielt: Während der obere Lichtgaden das Interieur nur mäßig erhellt, fluten durch das breitangelegte Chorfenster reiche Lichtstrahlen, deren Grellheit jedoch mit kluger Berechnung und in Rücksicht auf den sonnigen Süden in der Vielpfostigkeit der Fensteranlage Milderung und Abschwächung erfährt. Dem Gesamtprojekte von Kirche, Kloster und

RICHARD BERNDL

KAPITELLE

Mausoleum Andrassy. — Text S. 274

RICHARD BERNDL

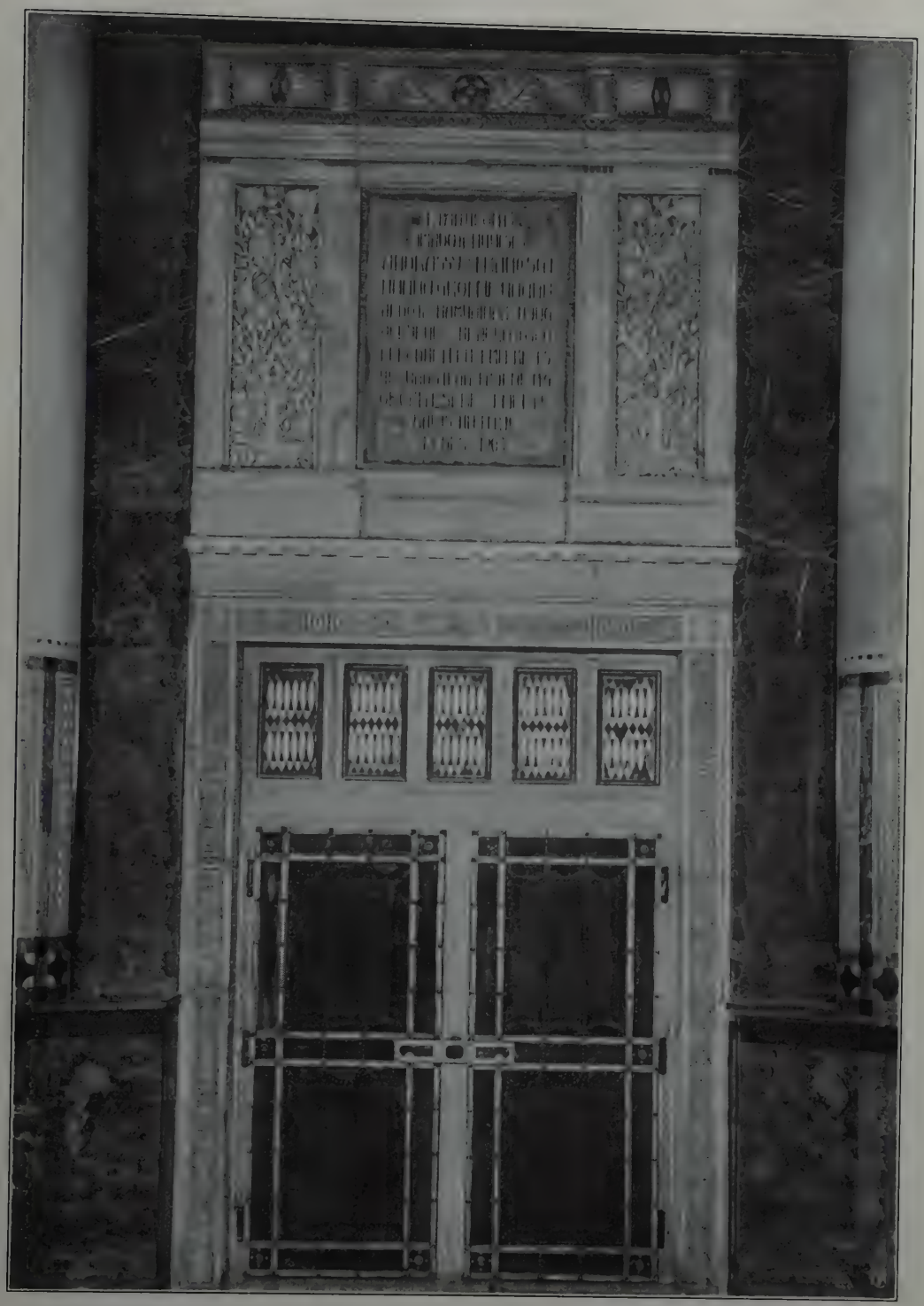
KAPITELLE

Mausoleum Andrassy. — Text S. 274

Universitätsbau ist im Gestalten der architektonischen Massen souveränes Beherrschen eigen; alles ordnet sich zwanglos einem großen Gedanken unter. Trotzdem spürt das Auge eine Fülle für sich bestehender, baulich reizvoll gelöster Einzelpartien auf. Und alles ergeht sich in frei und selbständig durchgeführter Formenwelt.

Eine Reihe Kirchenprojekte für Provinzstädte oder das flache Land gibt Zeugnis von der Gestaltungskraft unseres Künstlers. Als oberste Grundsätze für den Architekten gelten das Streben, den Baugewohnheiten der einzelnen Landgebiete sich anzupassen und dann in den allgemeinen Umrissen der Unregelmäßigkeit der Natur sich einzufügen. Überall weiche Linienführung, Vermeiden von leblosen Flächen, Schaffen von zwanglos sich zusammenschließenden Baugruppen. Die Kirchenprojekte für Starnberg und Memmingen verbinden Gotteshäuser und Pfarrhöfe miteinander und erzielen so reizvolle Architekturbilder (Abb. S. 278—280). In Starnberg dominiert ein eigenartiger Rundturm, dessen Eingang eine mit Balustrade und Statuen geschmückte Halle wirkungsvoll vorgelagert ist. Bei Memmingen waltet in dem schwer und massig angelegten Westturm, den hohen abgewalmten Dächern von Kirche und Pfarrhof der Eindruck behäbiger Breite vor. Dem Stilcharakter nach befleißigt sich der Architekt bei beiden Projekten einer gewissen Freiheit und Selbständigkeit.

Einen etwas engeren Anschluß an vergangene Perioden bietet das Kirchenprojekt für Ürdingen am Niederrhein und der Kirchenneubau in München-Neuhausen. Hier die Anlage einer wuchtig gegliederten, zwischen hohen Häusertrakten eingebauten Kirchenfassade im Geschmack des römischen Barock. In dem nicht zur Ausführung gelangten Projekt für Ürdingen trägt Berndl dem weiten, flachen landschaftlichen Charakter durch eine weithin sichtbare, formenbewegte Silhouette in dem gekuppelten Turmpaar Rechnung. Der Künstler mag hierbei an die so wirkungsvollen Turmbauten barocker Kloster- und Wallfahrtskirchen gedacht haben.



RICHARD BERNDL — MAUSOLEUM ANDRASSY

Eingangstüre, von innen. — Text S. 274

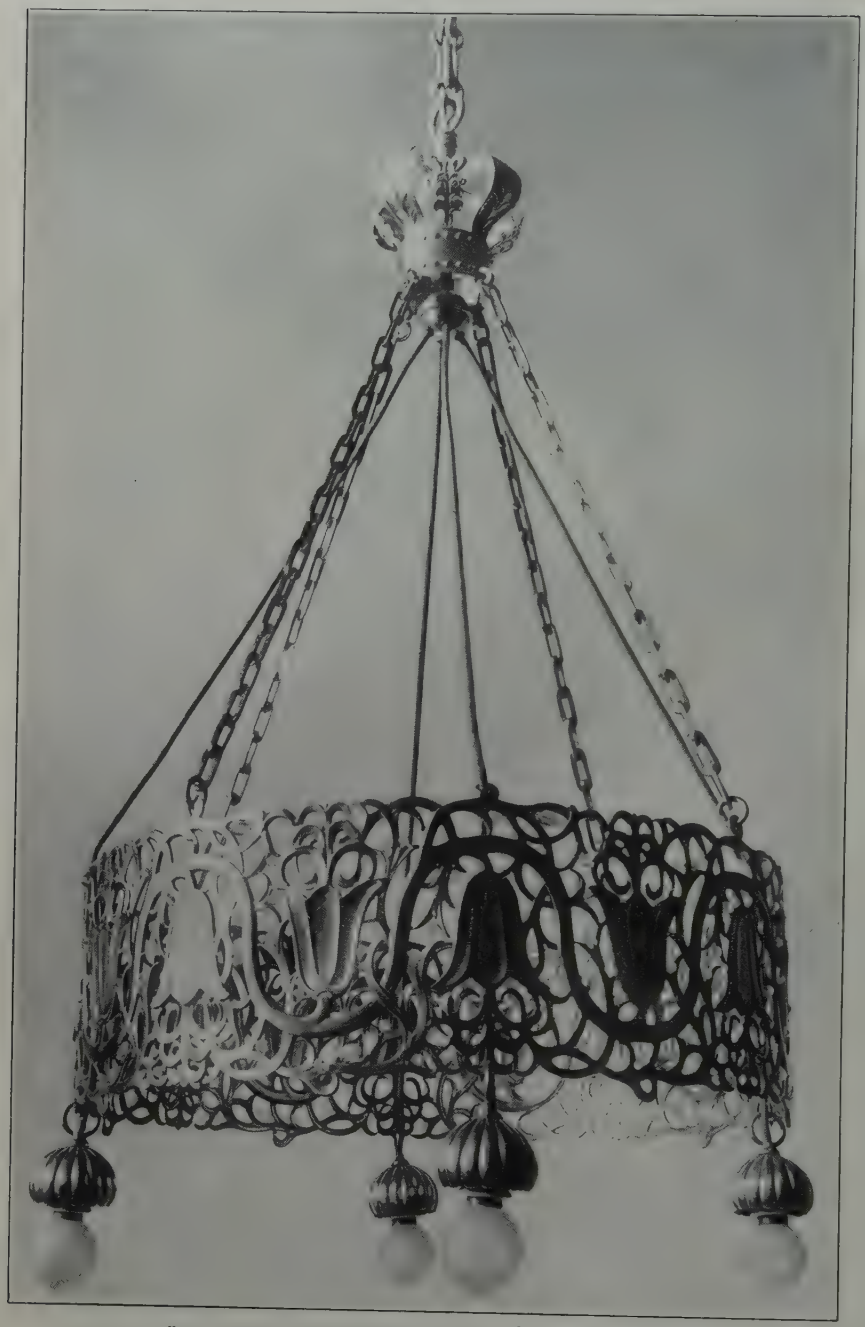
RICHARD BERNDL — MAUSOLEUM ANDRASSY

Altar. — Text S. 274

RICHARD BERNDL — MARIENALTAR

Seitenkapelle des kath. Kirchenraums der Ausstellung Dresden 1906. — Altarbild von J. K. Becker-Gundahl

Text S. 268



LÜSTER DER MARIENKAPELLE DER PFARRKIRCHE AICHACH
Entwurf von Rich. Berndl, Ausführung von Steinicken & Lohr (München)
Text S. 262

formen, in der Durchbildung des Vorzeichens und Portales an die im heimischen Frühbarock üblichen Formen an. Eine kraftvoll gestaltete Friedhofummauerung mit Freitreppen schließt den alten Bestand und den Neubau zu einer höchst malerischen Gruppe zusammen.

In völlig moderne Bahnen lenkt Berndl ein in der Gestaltung des für Dresden projektierten katholischen Kirchenraums (Abb. S. 267 und Einschaltblatt nach S. 276). Die architektonische Durchbildung, wie die dekorative Ausstattung halten sich selbst von den allgemeinsten Reminiszenzen an vergangene Kunst frei. Der von einer Tonne überspannte Altarraum wird nischenartig behandelt. Im Schiffe dominiert ganz bedeutend der hohe, mit bemalter Kassettendecke geschmückte Mittelraum, gegenüber den niedrigen, in Rundbögen sich öffnenden Seitengängen. Trotz gänzlichen Mangels an großen Architekturgliedern entbehrt das Interieur keineswegs monumentaler Raumwirkung und sinkt nicht zur Stimmung eines bloßen Betsaales herab. Sind die Proportionen an sich schon sehr günstig gewählt, so wird der Gesamteindruck noch wesentlich durch geschickt verteilte, in den einzelnen Tönen glücklich gestimmte, teils figürliche, teils ornamentale Bemalung gesteigert.

Die Pfarrkirche in Günzelhofen (Abb. S. 281) brachte für unsern Architekten die Aufgabe der westlichen Erweiterung einer schon bestehenden Kirche. Ohne sich sklavisch an die für Schwaben typische Turmkonstruktion zu binden, klingt die Westfassade des neuen Erweiterungsbaues mit ihren Volutenanschwüngen am Giebel, den Fenster-

Mausoleum schließt den Begriff einer ins Monumentale gesteigerten Grabstätte in sich.

STADTPFARRKIRCHE AICHACH, RESTAURIERUNG
ARCHITEKT RICHARD BERNDL, MALER KLEMM

STADTPFARRKIRCHE AICHACH, RESTAURIERUNG

Architekt Richard Berndl und Maler G. G. Klemm. — Text S. 262

KREUZALTAR DER STADTPFARRKIRCHE AICHACH

Architekt Richard Berndl, Bildhauer Jak. Bradl, Maler G. G. Klemm. — Text S. 262

MARIENALTAR DER STADTPFARRKIRCHE AICHACH

Architekt Richard Berndl, Bildhauer Jak. Bradl. — Text S. 262

PIETÀ-ALTAR DER STADTPFARRKIRCHE AICHACH

Architekt Richard Berndl, Bildhauer Wackerle, Maler G. G. Klemm. — Text S. 262

JOSEPHSALTAR DER STADTPFARRKIRCHE AICHACH

Entwurf von Richard Berndl, Bildhauerei von Jakob Bradl, Malerei von G. G. Klemm. — Text S. 262

Es bedeutet eine Huldigung vor der Majestät des Todes, der auch die Mächtigen dieser Erde mit seinen Geschossen trifft. Es soll aber auch die Erhabenheit der Trostmomente zum Ausdruck bringen, welche die christliche Religion in sich schließt im Hinblick auf den Gedanken an die Ewigkeit. Berndls Mausoleum Andrassy wirkt in der architektonischen Anlage wie in der dekorativen Ausstattung gleich hoheitsvoll (Abb. erste Sonderbeilage und S. 261—266). Den kreisförmigen Grundriß tangiert ein mächtiges Rechteck, dessen abgeschrägten Ecken acht hohe Dreiviertelsäulen vorgelagert sind. Der Portalseite gegenüber baucht sich die Altarapside aus. Über der gesamten Komposition wölbt sich eine Kuppel mit niedriger Trommel und bekrönender Laterne. Am Äußern ruft die klare Wucht der architektonischen Formen unter möglichster Verzichtleistung auf dekoratives Beiwerk jene vornehme Ruhe hervor, die den antiken Rundtempeln eigen ist. Mit der klassischen Schönheit der Gesamtkomposition harmoniert die abgeklärte Durchführung des Details. Im Detail ist der Architekt frei und selbständig, so vor allem in der ganz vorzüglichen Durchbildung des Portales. Bei aller Einfachheit imposanter Reichtum! Das Innere ist durch acht vollrunde Säulen gegliedert, die in den abgeschrägten Ecken stehen und vier Nischen flankieren. Die dekorative Zier des Innern beruht auf dem malerischen Schmelz verschiedenfarbigen Marmors, dessen geschmackvolle Zusammensetzung neben der Raumbelebung auch eine Raumgliederung bezwecken soll. In den Kapitälen allein offenbart sich intimeres Eingehen in bezug auf plastisch-dekorative Formengebung. Wir bewundern hier die Phantasie des Künstlers im freien Verwerten antikisierender und romanisierender Kapitälformen: zwischen reich behandeltem Akanthuswerk dolden- und traubenartig nach abwärts hängende, stilisierte Fruchtmotive, dann wieder Formen nach Art des Blattes der Lotosblume usf. (vgl. Abb. S. 264). Die Sarkophage sind von der üblichen Tumbaform, an den Ecken mit knieenden Engeln besetzt, die akroterienartig wirken, die Flächen der Hochgräber selbst mit reichem bildhauerischem Schmuck ausgestattet.

RICHARD BERNDL FASSADE DES HOTEL UNION IN MÜNCHEN
Text S. 276

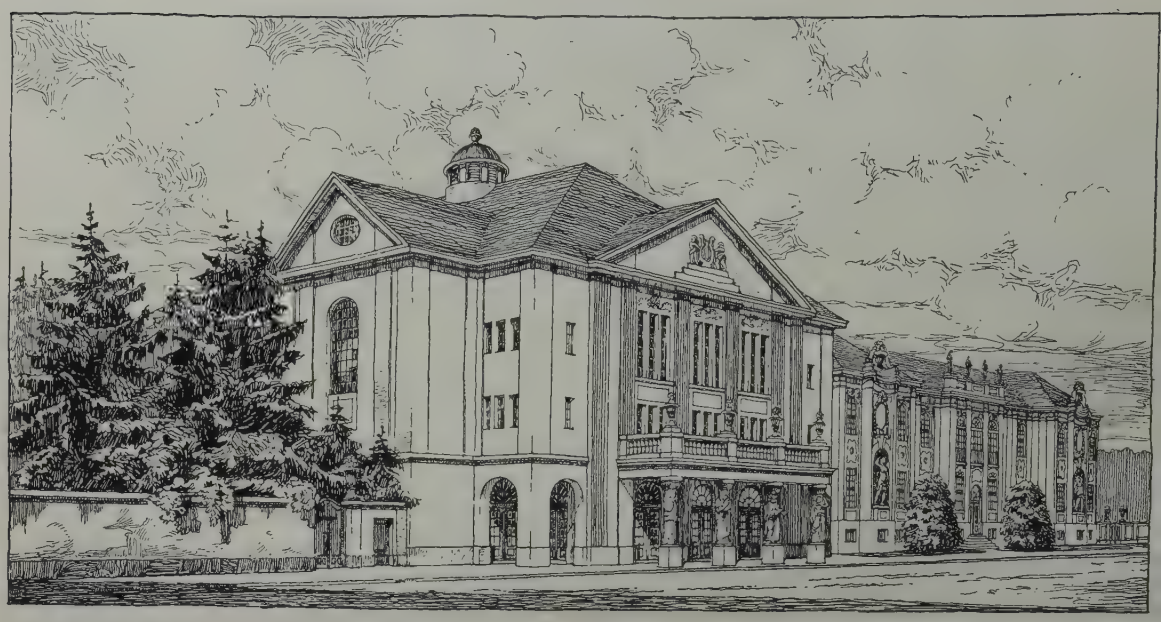
Im Gegensatz zu der vornehmen Pracht des fürstlichen Mausoleums ist bei bürgerlichen Grabstätten mehr die Schlichtheit friedvoller Ruhe gezeichnet. Die Grabkapelle Held auf dem Münchener Waldfriedhof (Abb. S. 292) verrät sogar eine gewisse behagliche Häuslichkeit, welche die teuren aus der Familie Geschiedenen pietätvollst umschließen soll. Mit ganz einfachen Mitteln ist der Fassade Anmut verliehen in dem mit Ziegeln abgedeckten, säulengeschmücktem Portalvorbau, wie in der weichwelligen Linienführung des Giebels. Malerisch fügen sich in die Waldlandschaft ein die Grabmäler Georg Schreibers und Familie Brunnhuber im gleichen Friedhofe (Abb. S. 291

RICHARD BERNDL — GROSSER SAAL DES HOTEL UNION IN MÜNCHEN

Text S. 276

und 290). Entwürfe unseres Architekten zu Reihengrabsteinen legen Zeugnis davon ab, daß auch an ganz einfachen Grabsteinprojekten künstlerische Schönheit angewandt werden kann. Das Streben nach künstlerisch gut durchgeführten Neuschöpfungen von Grabsteinen, Grabkreuzen usf. ist in unserer Zeit besonders begrüßenswert — in unserer Zeit, da die moderne Industrie durch ihre Trostlosigkeit in der Technik, durch ihre Schablonenhaftigkeit in der formalen Durchbildung die alte, frühere Friedhofkunst zerstört. Die Grabart der Vorfahren ist bescheiden im Aufwand, fein und künstlerisch geschmackvoll in der Form und Gestaltung, vornehm zurückhaltend in der Gesinnung. Möchte die Gegenwartskunst diese Eigenschaften vergangener Kirchhofkunst auf ihre Schöpfungen im Geschmacke heutiger Tage übertragen!

Auf dem Gebiete des Profanbaues war das Erbauungsprojekt des Mozarthauses in Salzburg ohne Zweifel für Berndl ein Problem, das seine architektonische Begabung noch mehr anregte als ein Neubau schlechthin (Abb. S. 276 u. 277). Es galt hier mit Gegebenem zu rechnen: einerseits mit einem herrlichen Bauterrain, einem Park voll von alten, hohen Baumgruppen, andrerseits mit einer Villa, gehalten im Charakter deutscher Pseudo-Renaissance, der allerdings vor dem kritischen Auge des heutigen Architekten nicht mehr bestehen kann. Der Künstler hatte die Aufgabe, einen Festsaalbau und eine Schule zu schaffen auf dem Platze des Landhauses. Das energische und zielbewußte Vorgehen Berndls ist hier für seine Künstlernatur besonders typisch. Die Villa wird umbaut, so daß sie vollständig unsichtbar in einer Partie des gesamten Neubaues steckt. Sie bekommt gleichsam als Verschalung eine modern gelöste Palastarchitektur. Daran schließen sich auf der einen Seite der Festsaalbau und auf der anderen der langgezogene Trakt der Schule. Mittendurch ein malerischer Durchgang. Rückwärts vom Durchgang nützt der Architekt die prächtig sich darbietende Terrainsituation durch Anlage einer doppelten Freitreppe und einer Brunnenarchitektur aus. Getreu der Gewohnheit der Großmeister des Barock und Rokoko werden die baulichen Anlagen in feinen Konnex mit der Natur gebracht. Die Fassadengliederungen und die reiche Ausstattung des Festsaales verraten Studium des Salzburger Barock, ohne sklavische Anleh-



RICHARD BERNDL MOZARTHAUS IN SALZBURG

Außenansicht. — Text S. 275

nung an diese gerade für die alte Bischofsresidenz charakteristische Eigenart in der Bewegtheit der Silhouette und in der Wucht des Details. Der Bau des Mozarteums bedeutet eine glänzende Bereicherung der wegen ihrer Prachtbauten so schönen Stadt Salzburg und näherhin einen Schmuck für den vornehmen, von paradiesischen Gärten durchzogenen Stadtteil um Schloß Mirabell.

Der Wohnhausbau für Dr. Huber-Kempten gibt die Ruhe und friedliche Behäbigkeit eines kleinen deutschen Landsitzes wieder. Im Äußern erfreut der Bau durch seine malerische Unregelmäßigkeit. In dem durch Bögen nach außen sich öffnenden Vestibül, im halbrund vorspringenden Turm, in einer weiteren baulichen Ausbauchung mit darüber liegender Veranda, entstehen lauschige Plätzchen. Durch die hohen Fenster kann reiches Licht ins Innere strömen. Die Innenräume, z. B. Arbeitszimmer und Speisezimmer, verbinden mit einfacher Vornehmheit wohnliche Behaglichkeit (Abb. S. 293, 295 u. 296).

Das Landhaus Dr. V. Schmölz im bayerischen Hochgebirge schmiegt sich ganz vorzüglich in die reiche Natur ein (Abb. S. 293). Das weit vorspringende Dach, das mit seinen weichen Linien sich beschattend über den niedrigen Bau breitet, die hohe Mauer, die Garten und Haus umfriedet, verleihen der ganzen Anlage den Eindruck der Sicherheit und warmen Geschlossenheit gegenüber den Einflüssen der Witterung, während andrerseits wiederum das Gefühl vertrauensvollen sich Begebens unter den Schutz der Bergwelt aus der reizenden Baugruppe spricht.

Die Wohnräume Seite 294 sind in ihrer köstlich traulichen Stimmung Muster moderner Innenarchitektur. Feine künstlerische Wirkungen werden im Speisezimmer z. B. durch den Kontrast der hohen, sehr dunklen, aber in den polierten Rüsternholzfüllungen sehr lebhaften Wandvertäfelungen zu der in blendendem Weiß gehaltenen Decke erzielt (Ausst. München 1908). Harmonisch fügt sich der hohe, im Weiß der Kacheln so freundlich wirkende Kamin ein, vor allem durch seine ganz famose Vermittlung zur Decke — ein Motiv, das Berndl gern verwendet, so auch im Gesellschaftszimmer des Katholischen Kasino in München (Hotel Union). Vortreffliche Lichteffekte werden im Empfangsraum (Ausstellung in Paris 1910) mit seinen originellen Möbeln hervorgerufen, vor allem im Wechsel des niedriger gehaltenen Teils mit der kassettierten Holzdecke zum hellen höheren Raum.

Im Bau des Hotel Union — Katholisches Kasino-München (Abb. S. 274 u. 275) beweist Berndl, daß auch auf dem Gebiete des Hotelbaues eine feinsinnige Künstlernatur volle künstlerische Einheit selbst da zu schaffen weiß, wo einer Menge von Einzelinteressen oft nüchternster Art gedient werden soll. Gerade der Hotelbau hat in der jüngsten Zeit inmitten unserer Großstädte in den

RICHARD BERNDL — KATHOLISCHER KIRCHENRAUM

Ausstellung Dresden 1906

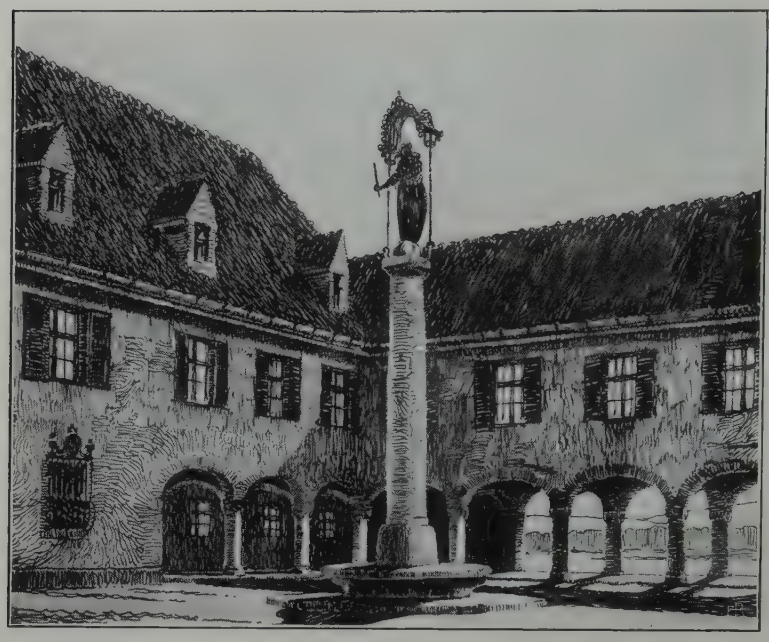
RICHARD BERNDL MOZARTHAUS IN SALZBURG

Konzertsaal. — Text S. 275

sogenannten „Pracht-Hotels", die mit ihren marktschreierischen Prunkfassaden für unser heutiges Empfinden unerträglich sind, höchst unerfreuliche Leistungen gezeitigt. Die Fassade des Hotel Union[1]) zeigt einfache Vornehmheit in ihrer trefflichen Gliederung, die Hofansicht erhält durch mehrere architektonische Details — Doppelportalvorhalle mit Balkon darüber, Erker usf. — reizvolle Stimmungen. Die Ausstattung der Innenräume führt reiche Abwechslung im Dekor vor Augen: In der Gesamtwirkung wie im einzelnen gewinnt man bei aller Schlichtheit, ja vielfach sogar bei zurückhaltender Einfachheit den Eindruck gediegenen und gewählten Geschmackes. Er spiegelt sich wieder in den feinen Vertäfelungen, den zarten Stuckdecken, er tritt in den eigenartig gestalteten Beleuchtungskörpern zutage, er spricht sich aber auch aus im kleinsten, so in den zierlich behandelten, in Blumenmotiven sich ergehenden Ofen- und Ventilationsgittern usf.

In Berndls Schöpfungen sind die Anforderungen, welche nach den Ideen und Empfindungen der Jetztzeit an die Gegenwartskunst gestellt werden, zur Verwirklichung gebracht. Wir begrüßen diese freie und selbstständige Sprache, in der die Werke unseres Künstlers zu uns reden, freudigst; wir empfinden diese Sprache als eine wahre Wohltat, als eine Erlösung auf die Schwächlichkeit und Kraftlosigkeit, Formenleere und Gedankenarmut, in deren Bann die Kunst erst jüngst vergangener Jahrzehnte zum guten Teil gefangen lag. Hocherfreulich ist Berndls künstlerisch freies Wirken ganz besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Denn während die profane Kunst sich in letzter Zeit weit

[1]) Vgl. den Aufsatz über das Hotel Union in „Die christliche Kunst", IV. Jahrg., Heft 6, Beil. S. 157, mit 13 Abbildungen. D. R.



RICHARD BERNDL HOF VOR KIRCHE UND PFARRHAUS

Zu Abb. S. 279 unten (Memmingen)

leichter und auch erfolgreicher zu selbständiger Formenwelt durchzuringen vermochte, blieb und bleibt selbst heute noch die kirchliche Kunst bei ihrem ganz naturgemäß konservativen Charakter gegenüber dem quellfrischen Einschlag einer Kunstbetätigung in neuen Gedanken und Motiven, die für sich allein sich behaupten können, viel mehr verschlossen. Bedauerlicherweise sind immer noch oft recht schwächliche oder zum mindesten nicht erwärmende und nicht befriedigende Schöpfungen die Erzeugnisse heutiger kirchlicher Kunst. Hier aber hat ein echtes Künstlertalent aus dem unerschöpflichen Born kirchlicher Kunstentfaltung neue Nahrung gesogen. Und das ist um so mehr zu begrüßen, als auch heute noch die kirchliche Kunst mit ihren zahlreichen Aufgaben im Vordergrunde des Interesses steht. Schlägt doch die Kunst immer dann ihre mächtigsten Akkorde an, wenn sie sich dem Dienst des Höchsten weiht. Namentlich von diesem Gesichtspunkte aus berechtigen Berndls Schöpfungen zu froher Hoffnung für die Zukunft.

DIE »DREI ELENDEN HEILIGEN«

Ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende

Von Dr. ANTON NAEGELE, Riedlingen a. D.

(Fortsetzung)

Dem verschollenen Stein auf die Spur zu kommen und das exemplum ab imperito homine excerptum, wie Mommsen sich ausdrückt, aus seiner fast unheilbaren Verderbtheit eventuell zu befreien, unternahm er persönliche Nachforschungen, die jedoch nicht zum gewünschten Ziel der Auffindung des Originalsteines oder seiner Fragmente, wohl aber zum unerwünschten »elendiglichen« Mißerfolg seiner philologischen Entdeckungsfahrt auf fremdem Arbeitsgebiet führen sollten. An den bei der mangelnden Authentizität mehr oder weniger erfolgreichen Ergänzungsversuchen zur Herstellung des in fehlerhafter Abschrift auch im Corpus Inscriptionum Latinarum III, 5909 von Mommsen überlieferten Textes hat sich neben anderen Forschern wie F. X. Mayer,[1]) Raiser,[2]) Hefner[3]) auch der schwäbische Historiker Stälin[4]) beteiligt.

Der anonyme Ettinger Pfarrer versuchte in seinem Wallfahrtsbüchlein von 1788 die Inschrift des von ihm vergeblich gesuchten Steines, der nach dem Bericht von Wurm[5]) »von Wallfahrtern Stückl weiß zerschlagen in gar kurtzer Zeit auß Andacht völlig vertragen worden«, zu entziffern; er las: Divo Herenneo Secundo Duplari, Veronensi in Italia — Insubria — Qui consulibus Sofio et Cornelio vixit et quarto Kalend. Januarii Vagus hic.

Indes auch der weit sachkundigere, in der Interpretation und Ergänzung von Inschriften weit mehr bewanderte moderne Gelehrte ist mit seinem, der Ausgrabungskommission angedichteten Rekonstruktionsversuch nicht viel glücklicher gewesen, wenigstens für den ersten und dritten Namen. Aus dem VA-IAN des Wurmschen Textes soll, vielleicht mit Zuhilfenahme des C, am Anfang der vorhergehenden Zeile das Monstrum »Guardanus«, in späteren Drucken zu Quardanus und Quartanus geworden sein. Mit Recht fragt Königer, warum nicht viel eher, da das I nach Wurms Ab-

[1]) Verh. d. Hist. Vereines f. d. Regenkreis I, 1832, S. 158—162.

[2]) Ober Donaukreis III, 1832. S. 22, A 39; er deutet den Zusammenhang zwischen Inschriftstein und Heilige mit einer vorsichtigen Wendung bereits an.

[3]) Oberbayer. Archiv 7 (1846), S. 385; Röm. Bayern 3. A. 1852, S. 192.

[4]) Wirtemberg. Gesch. I, 1841, S. 54 n. 240.

[5]) S. 76.

RICHARD BERNDL

PROJEKT FÜR EINE KATHOLISCHE KIRCHE IN ÜRDINGEN

Text S. 264

RICHARD BERNDL

ENTWURF FÜR EINE KATHOLISCHE KIRCHE IN MEMMINGEN

Text S. 264

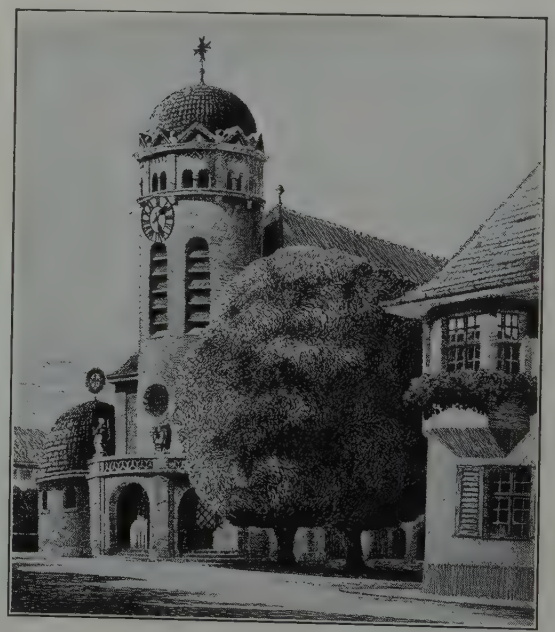
RICHARD BERNDL KIRCHENPROJEKT STARNBERG

Text S. 264

schrift und Abbildung feststand, ein Guardianus oder Valerianus oder sonst ein näher gelegenes Nomen proprium gemacht worden sein solle.[1]) Nach des Ettinger Baccalaureus ausdrücklichem Bericht[2]) ist ferner wegen der »älters halben« nicht mehr lesbaren Buchstaben der Inschrift nur der eine Name Herenneus abgelesen worden. Für den dritten überlieferten Namen fehlt vollends jede Möglichkeit der Ableitung aus dem Römerstein. Auf Archus soll der als gelehrter ehemaliger Ingolstadter Professor bekannte Bischof von Eichstätt bei der Erhebung der Reliquien im Jahre 1627 verfallen sein; warum nicht viel eher auf ein lateinisches Wort wie Primus, »wenn er denn einmal statt des bestimmten Namens einen inhaltslosen Zahlbegriff wählen wollte«.[3]) Die angeblich dunkle Erinnerung an ein griechisch Wörtlein, das der erste, der Vornehmste, ἀρχός bedeutet, soll in einem, etwa ihrer Hochfürstlichen Gnaden Johann Christoph selbst, aufgestiegen sein, um auch für Nr. 1 einen Namen, den hl. Archus, zu bekommen: »So war allen geholfen: Die Heiligen hatten prächtig klingende Namen, die Ettinger drei einträgliche Heilige; die bischöfliche Kommission hatte ihre Aufgabe glänzend erfüllt . . . Und seit dem Jahr 1627 hat sich der Kult der drei elenden Heiligen Archus, Herenneus und Guardanus aufs schönste entwickelt . . . das alles hat am letzten Ende der Grabstein des Herenneus bewirkt.« [1])

Kritik ist recht, doppelt berechtigt gegenüber den Gestalten der Volkslegende, den Irrgängen einer auch ins Heiligtum sich einnistenden Volksphantasie, und katholische Theologen und Geschichtsforscher haben sich an Scharfsinn in Lösung solcher Legendenprobleme von anderen nicht übertreffen lassen, aber die Kritik wird schlecht und schlägt in Hyperkritik und Willkür um, wenn vorgefaßten Lösungsversuchen zulieb literarische, kunsthistorische Tatsachen übersehen, umgedeutet und umgewertet, frühere grundlegendere Forschungen gar unbeachtet bleiben, wie durch die Arbeiten Suttners. Was der Münchener Universitätsprofessor Richtiges vorgebracht hat, ist größtenteils nicht neu, und was er Neues in seiner Studie bieten will, ist nicht richtig, hat sich kritischer Nachprüfung nicht stichhaltig erwiesen, er hat in allen Punkten nach Königers Mitteilung auf dessen Schrift hin den Rückzug angetreten. Weniger des Gewinns für die Volksfrömmigkeit, geschweige des Glaubenslebens der Verehrer der drei elenden Heiligen

[1]) Vollmer, S. 22 f.



RICHARD BERNDL KIRCHENPROJEKT STARNBERG

Text S. 264

[1]) S. 21.
[2]) S. 26; bei Königer S. 21.
[3]) Königer S. 23.

RICHARD BERNDL KIRCHENERWEITERUNG GÜNZELHOFEN

Text S. 268

wegen, als vielmehr der historischen Wahrheit und dem traditionellen Kern derselben zulieb freuen wir uns dieser Ehrenrettung des Volksglaubens vor dem leider nicht immer unberechtigten Spott kritischer Beobachter.

Wir wollen von anderen Ergebnissen der literarischen Kontroverse schweigen, welche die Unmöglichkeit der Ableitung aller drei Namen der exules aus dem Römerstein dartun, von der anderen von Suttner überlieferten, genaueren Lesart der Inschrift, deren Wortlaut gerade in der entscheidenden Stelle zu ungunsten Vollmers abweicht; von der Wurmschen, von der Graßeggerschen Zeichnung, welche von der Inschrift auf dem zweiten Grab die Buchstaben A . . CHV . . G . . A noch überliefert; von der freilich nach Alter und Herkunft nicht datierten Notiz, die Suttner aus einem alten Buch der Pfarrei Gaimersheim bei Etting mitteilt, die lautete: »S. Arch. S. Haindrit. S. Gardan sunt sepulti in Etingen. templo.« So wäre durch mißverständliche Auffassung des Römersteins als Heiligengrabstein der zweite Name in Herenneus umgeändert worden; man erachtete jetzt das Haindrit als korrumpiert und traute dem toten Stein mehr zu als der lebenden Überlieferung.[1]) Auch nach dieser Rekonstruktion ist die Namengebung über die Reliquienerhebung von 1627 hinauf zu datieren. Der römische Inschriftstein mußte sich, wie so oft in deutschen und welschen Landen, eine andere Verwendung gefallen lassen: er diente als Deckstein für ein Heiligengrab. So wurde auch in Regensburg der Stein der Römerin Aurelia (C. I. L. III, 5960) auf das Grab der

[1]) Königer S. 35.

RICHARD BERNDL OFENGITTER
Ausführung: Schlossermeister Fritsch

seligen Aurelia († 1027) gelegt.[1]) Durch diese neue Verwendung wurde die Inschrift über dem einen der drei Gräber länger erhalten als die zweite spätere Inschrift auf der Rück- bezw. Oberseite desselben Steins. Auch sonst finden sich in und an Kirchenmauern solche römische Sepulkralmonumente: z. B. ist in die Turmwand der Kirche von Meimsheim O. A. Brakkenheim (Württemberg) ein Grabstein für einen hundertjährigen Bürger von Mediomatricum (Metz) und seine achtzigjährige Frau, vom Sohne gestiftet, eingelassen. — Habent sua fata lapides!

* * *

Während nun der Streit der Meinungen noch unentschieden hin und her wogte, fiel mir zugleich mit der Erinnerung an den von Reiter im »Archiv« gesetzten bescheidenen Denkstein für die »elenden Heiligen« der jüngste Band der Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreiches Württemberg, Oberamt Biberach, in die Hände. Darnach finden sich in der Pfarrkirche zu Hürbel drei merkwürdige Holzfiguren, die aus dem 15. Jahrhundert stammen sollen, vom früheren südlichen Seitenaltar herrühren und S. Archus, S. Quartanus und S. Herennäus heißen.[1]) Abbildung fehlt leider in dem sonst reich illustrierten Inventarband. Die Mitteilung des Pfarramtes Hürbel, daß die Figuren der »Drei Elenden« dem 15. Jahrhundert angehören, hat auch Dekan Reiter in sein Aufsätzchen aufgenommen.[2]) Wenn diese chronologische Fixierung ihre Richtigkeit haben und behalten sollte, käme den Hürbeler Bildern eine wichtige Rolle in der Kontroverse Vollmer-Königer zu, vollends wenn zum Stil der Bilder die Inschrift bezw. Aufschrift der Namen stimmte. Sie allein würden zum Umsturz des ganzen Hypothesengebäudes genügen. Ob sich wohl die an die eine Kultstätte, Hürbel, geknüpfte Hoffnung erfüllen soll oder ob sich der Konservator oder seine Gehilfen in der stilistischen Datierung getäuscht zu haben scheinen?

Beide Orte, Hürbel und Reichenstein, waren teils längere, teils kürzere Zeit im Besitz einer adeligen Familie, die für die Stiftung der »Elenden Altäre« wenigstens an einem Ort sicher in Betracht kommt.

Vom 13. bis 14. Jahrhundert an waren die Freyberg Herrschaftsinhaber in Hürbel, das schon 1083 als Hurwelin, 1127 Hurwelo, 1237 Hurewin in Urkunden genannt ist. Stammsitz des seit 1237 genannten Freybergischen Adelsgeschlechtes ist Freyberg bei Hürbel, 1237 Vriberc beurkundet. Eigentümer des Schlosses

[1]) Vgl. Bauckner, Mabillons Reise durch Bayern im Jahre 1683 (Diss. München 1910, S. 31 f.). Vollmer, S. 18, A. 1. — Der Grabstein eines Veteranen Ridaus oder Ridatus steht im nahen Gaimersheim, ebenfalls an der Römerstraße Regensburg—Nassenfels.

[1]) 1909, S. 129.
[2]) Archiv f. christl. Kunst 1903, S. 102.

RICHARD BERNDL KAMINGITTER
Vgl. Abb. S. 292

waren nach dem Verkauf der Herrschaft 1816 die Grafen Reuttner von Weyl, 1840 der Staat Württemberg, von 1843—1908 die Freiherrn von Welden, von denen es durch Kauf an das Kloster Bonlanden überging.

Eine Pfarrei bestand seit 1275, die im Jahre 1353 in das Patronat der Freyberg, dann des Klosters Ochsenhausen 1396 überging. Im Jahre 407 als Filiale der Kirche von Rheinstetten O. A. Biberach, zugeteilt, wurde Hürbel erst 1826 wieder eine eigene Pfarrei. Die Pfarrkirche ist dem hl. Alban geweiht, also auch einem englischen Heiligen. Die Freybergsche Familie, die mit der Verehrung der drei »Elenden« in offenkundigem Zusammenhang steht, hat in Hürbel mehrere Grabdenkmäler aus dem 16.—19. Jahrhundert. Besonders bemerkenswert für unsere Frage dürfte das Epitaph des Joh. Ant. v. Freyberg-Eisenberg, Herrn zu Hürbel sein, (1737-99) der wohl der Stifter des Rechtensteiners Altars ist.

Das Langhaus der Kirche stammt aus dem 15. Jahrhundert, mit Zusätzen aus dem 16.; der Turm, im Unterbau wohl romanisch, wurde 1787 erhöht. Die neuen Altäre sind 1886 aufgestellt worden, wobei offenbar die alten Heiligen weichen mußten. Die drei mußten wieder ins »Elend« wandern und erhielten einen bescheideneren Platz in einem Empirekasten über dem Portal, der wohl aus der Zeit der gründlichen Restauration der Kirche im Jahr 1832 stammt.[1]) Die drei Heiligenfiguren von Hürbel tragen keine Inschriften, ihre Namen, Archus, Herenneus und Guardanus, scheinen nur im Volksmund überliefert zu sein. Die Pfarrregistratur bietet leider keinen Aufschluß laut gefl. Mitteilung des H. Pfarrers Abrell. Da die Rechtensteiner »Elenden« diese Namen tragen und wohl beide Altäre als Stiftungen der Herren von Freyberg reklamiert werden müssen, so dürften den Hürbeler Patronen auch aus diesem Grund die Ettinger Namen, nicht die der Trias von Griesstetten: Zimius, Vimius und Marinus zukommen.

RICHARD BERNDL KATH. BETSAAL
Neuhausen-München. — Text S. 264

Die drei Männlein mit Pilgerhut und Pilgerstab messen 48 bezw. 50 cm., ihre Bemalung wird gleichzeitig mit der Restauration der Kirche oder bei ihrer Versetzung erfolgt sein. Von Interesse ist eine Vergleichung nach Kleidung und Ausstattung, Leben und Bewegung mit den Rechtensteiner peregrini. Der Vater Archus ist jedenfalls die einzige bärtige Gestalt.

Dem sachkundigen Urteil einer unserer

[1]) Einiges über Dorf und Schloß Hürbel in Esers Selbstbiographie: Aus meinem Leben, 1907, S. 5. ff.

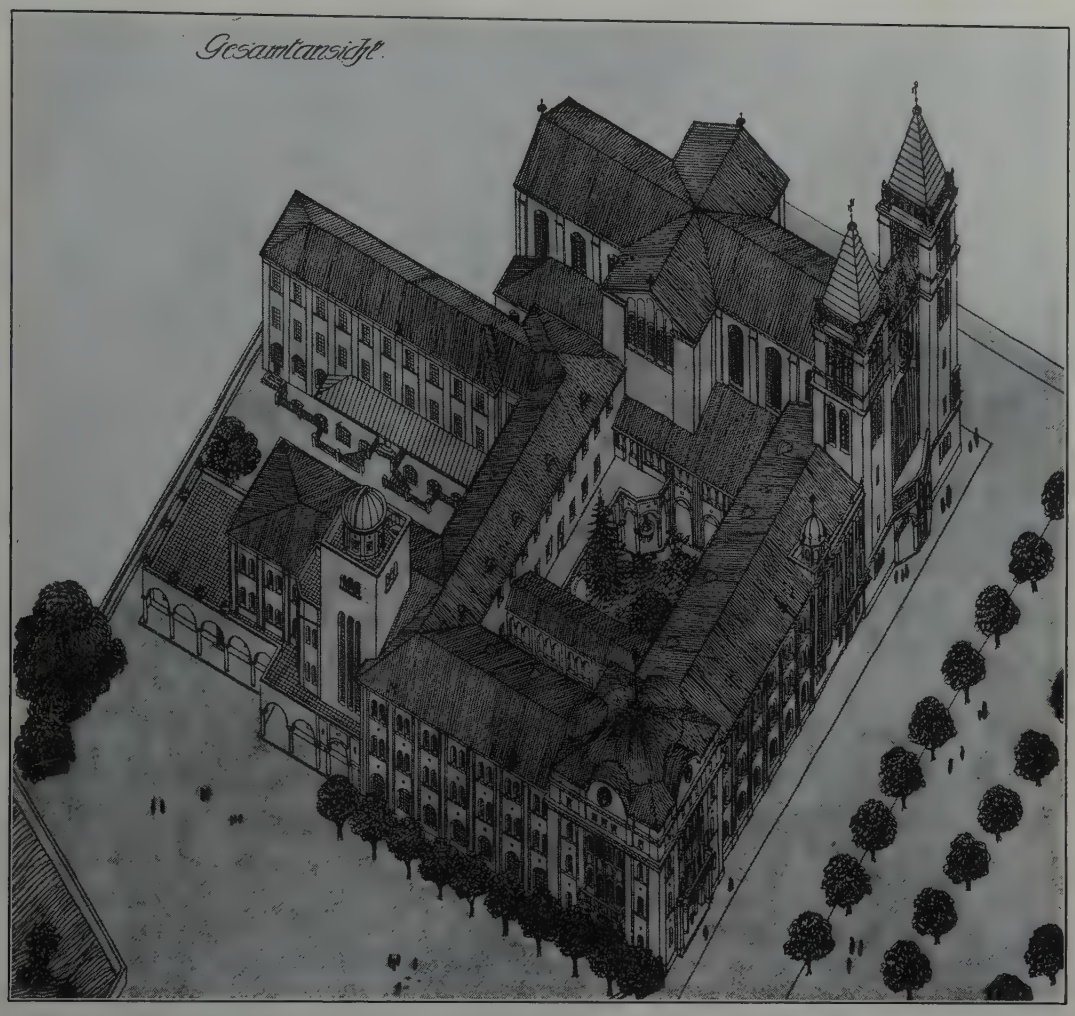
RICHARD BERNDL KAPELLE AUF DEM MONTE SERRATE IN SANTOS

Text S. 262

ersten Kunstautoritäten habe ich die Bilder unterbreitet, welche die »Männlein« nach allen Seiten wiederholt ausgefragt und sie ins 16. oder 17. Jahrhundert weisen zu müssen geglaubt hat. Vom Stilcharakter des 15. Jahrhunderts, das so viele hervorragende Kunstwerke an der Umgegend von Hürbel überliefert hat, scheint man auf den ersten Blick keine Spur zu finden. Andere wollten sie der Gewandung wegen selbst dem 14. Jahrhundert zuweisen. Die Frage sei hiemit einem weiteren Kreis von Kunsthistorikern vorgelegt.

Was indes unseren Hürbeler Skulpturen trotzdem besonderen Wert verleiht, selbst unabhängig von der Frage nach der Echtheit der Legendenheiligen, ist ihr immerhin höheres Alter; doppelt erhöht sich ihr Wert für den Historiker wie den Ikonographen durch einen anderen Umstand. In der Metropole des Kultes der drei elenden Heiligen, der dem hl. Michael geweihten Kirche zu Etting bei Ingolstadt, findet sich nämlich keine Darstellung der dort einst wie heute noch verehrten Heiligen, die über das 17. Jahrhundert hinaufreichte. Der Kirche des schon in karolingischer Zeit genannten Dorfes, Otinga curia regia, spricht ihr Patronat sehr hohes Alter zu; vielleicht ist die erste Ansiedelung auf die Römerzeit zurückzuführen, da dort die Römerstraße von Regensburg nach Nassenfels vorüberführte. Die Wallfahrt zu dieser Kirche soll nach späteren Berichten aus dem 16. Jahrhundert auf unvordenkliche Zeiten zurückgehen.[1])

[1]) Die Ausgrabung und Erhebung der Leiber der drei Heiligen geschah erst ein Jahr nach dem Tod des schon 1597 resignierenden Herzogs Wilhelm V. anno 1627. Der Bericht über die Translation unter Bischof Johann Christoph von Eichstätt stellt die Wallfahrt als



RICHARD BERNDL
GESAMTANSICHT DER KATH. UNIVERSITÄT UND DES KLOSTERS SÃO BENTO, BRASILIEN
Text S. 263

Die älteste schriftliche Bezeugung des Kultes der drei Elenden in Etting, die bis jetzt gefunden wurde, ist der Bericht des Herrn von und zu Hennenberg, Statthalters von Ingolstadt, an Herzog Wilhelm V. von Bayern, de tribus Sanctis exulibus, aus dem Jahre 1584, die in dem von Wurm 1677 verfaßten Wallfahrtsbüchlein enthalten ist. Die Wände der Kirche sind mit Votivtafeln ganz bedeckt, die älteste mit der Jahreszahl 1627, die jüngste 1907. Unter Kurfürst Ferdinand Maria wurde die kleine Kirche erweitert und erhielt einen neuen Hochaltar mit Abbildung der Heiligen; leider ist nichts davon publiziert. Die Votivtafeln zeigen uns die Wundertäter mehrfach in glänzenden Rüstungen, andere als fremdländische Kaufleute mit geschnürten Warenballen; ein wunderbares Bild der rechten Seitenkapelle zeigt sie als Einsiedler in unterirdischer Behausung lebend, mit Anspielung auf die Legende vom Leben der Heiligen nach Ankunft im fremden Land. Der Reliquienschrein aus Ebenholz bewahrt die 1723 von den Nonnen von Gnadental zu Ingolstadt gefaßten Gebeine. Keine dieser Darstellungen hat in den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern Aufnahme gefunden, so wenig wie die Statuen in der württembergischen Kultstätte bisher der Reproduktion für würdig erachtet worden sind.

uralt dar: »weilen schon von uhralten Jahren herr à traditione gewiß warn, daß dise 3 Heilige wegen des Christlichen Nahmens ins Elend vertriben und also im Elend zu Oethding den himlischen Lohn empfangen, auch daß sie vor Zeiten mit grossen Schanckungen und Zulauff deß fremden Volcks mächtig seyn besucht worden, nicht weniger vil Miracln (so jetzt unwissent) bey denselben geschehen.« Wurm a. a. O., S. 66.

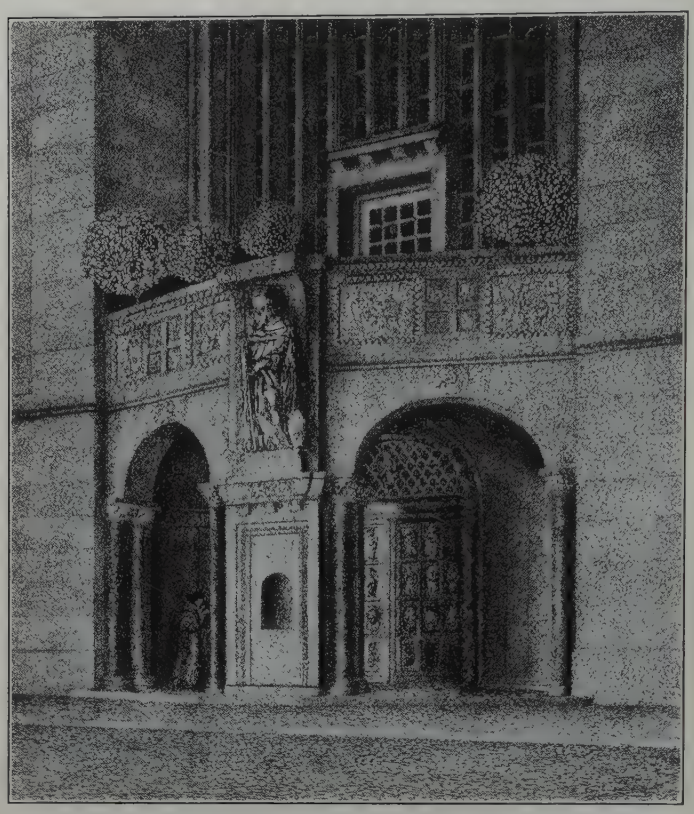
RICHARD BERNDL
ANSICHT DER UNIVERSITÄT SÃO BENTO IN SÃO PAULO, BRASILIEN, MIT DEM ASTRONOMISCHEN BEOBACHTUNGSTURM
Text S. 263

Von der Existenz einer älteren Darstellung erhalten wir nur indirekt Kunde aus demselben Protokollauszug des Baccalaureus Wurm: der im Auftrag des bayerischen Herzogs vom Statthalter Graf von Hennenberg im Jahre 1584 nach Etting gesandte Richter Magister Georg Fasold habe in der Kirche in der Nähe der Kanzel ein altes »Gemähl« gesehen; dasselbe stellte »mit dem Pembsel lebendigen Farben gebildet« ein Grab dar, um das Blinde mit ausgestreckten Händen knieten; eine Inschrift bezeichnete es als Grab der »Elenden drei Heiligen« und soll nach der einen Angabe Benno Wurms die Jahreszahl von 1469, nach anderen 1496 angegeben haben. Die richtigere, dreimal gebrauchte Lesart dürfte

RICHARD BERNDL
ABTEIKIRCHE SÃO BENTO IN SÃO PAULO, BRASILIEN
Text S. 263

1496 sein, die andere, einmalige 1469, auf einem Druckversehen beruhen. Schon zur Zeit des ersten Verfassers von »Glückseliges Elend« (1677) waren nur noch Kopien dieses zweifellos einst vorhanden gewesenen Gemäldes vom Ende des 15. Jahrhunderts zu sehen.[1])

[1]) Mit Recht sieht Vollmer (a. a. O., S. 6, A. 1) in dem Bericht über den Teufelspakt des Mayrbauern durch Vermittlung einer Hexe Nirerhaf lebag (zurückgelesen = Gabelfahrerin!) ein unfreiwilliges Zeugnis für das geringe Alter der Tradition, wenigstens freilich nur dieses Zuges. Die Existenz des Gemäldes, das die Geschichte mit dem gottlosen Feind der Heiligen darstellte und aus dem Jahr 1496 (ein andermal wohl in Wurms Bericht Druckfehler 1469) stammte, kann nicht mit stichhaltigen Gründen bezweifelt werden, wenn es auch erst 1584 als nur gesehen berichtet wird.



RICHARD BERNDL KIRCHENPORTAL

Detail zu Abb. S. 287

Mit dieser Aufzählung ist nach den alten Berichten wie nach der Kenntnis der neuesten Forscher das ikonographische Material über die drei Heiligen erschöpft, das sich im Mutterland ihrer Verehrung noch jetzt befinden soll und einst befunden hat.

Ich bin in der glücklichen Lage, nach der biographischen wie der ikonographischen Seite das den beiden gelehrten bayerischen Akademikern, dem Philologen Vollmer und dem Theologen Königer, erreichbare Material zu ergänzen und zu erweitern; bei der Dürftigkeit des ganzen Quellenbefunds wird jeder, auch der kleinste Beitrag, der zur Förderung des wieder aktuell gewordenen Problems dienen kann, willkommen sein.

Zu den von Vollmer[1]) ausfindig gemachten Erbauungsschriften, die alle von Wurms Arbeit (1677) abhängig sind, des anonymen Ettinger Pfarrers Schriftchen von den drey heiligen Elenden Archus, Herenneus, Quardanus, Ingolstadt, Huberberger 1788, 46 S. — nach Suttners Beiträgen im Eichstätter Pastoralblatt war es Pfarrer J. M. Söher in Etting — und kurzen Bearbeitungen ihres Lebens in Jochams Bavaria sancta,[1]) Stadlers Heiligenlexikon,[2]) kann ich noch eine andere Bearbeitung der ersten Lebensbeschreibung anführen. Ein anonymer »Loci parochus« widmet »anstatt einer Ehrsamen Gemein zu Oeting den 1. Tag Jenner deß 1696. Jahrs« Ihro Hochfürstlichen Gnaden Fürstbischof Johann Eucharius von Eichstätt das »anjetzo auff ein neues auffgelegt, in dem Jahr 1696 .. Erstlich in Truck gegeben u. verfasset in dem Jahr 1677 ... Glückseeliges Elend / das ist das Leben der (insgemein genannten) Drey Elenden Heiligen Archi, Herennei, Quardani . . .« Das äußerst seltene, der Kirchenpflege in Rechtenstein gehörende Büchlein von 168 Seiten ist zu Ottobeuren gedruckt »bey Johann Balthäsar Wamkenmiller, Anno 1751.« Die Vorrede an den günstigen Leser enthält keine weiteren persönlichen Angaben über den Autor und sein Werk; Benno Wurm ist nur in der vorgedruckten lateinischen, bischöflichen Ap-

[1]) II, 232—234.

[2]) I (1861), S. 821. II, 659, auch Kalender f. kath. Christen a. d. Jahr 1864, S. 37 f.

RICHARD BERNDL FÜLLUNG

Vom Orgelbalkon in São Bento

[1]) S. 5, A. 1.

probation[1]) der Ausgabe von 1677 durch den Generalvikar des Eichstätter Bischofs, Marquard Raphael Heugel, ausfindig zu machen. Nur das ist in der deutschen Vorrede hervorgehoben, daß gemeltes Leben für andächtige Liebhaber der Heiligen wegen »Auffgehens« der alten Lebensbeschreibung zum drittenmal in Druck gegeben werde, »getröster Hoffnung, es werde solches den gewünschten Frucht erlangen und denen Nothdurfftigen ein berühmte und sichere Zuflucht weisen«. Der Titel unserer Neuauflage stimmt bis zu der Beifügung des Nebensatzes über Herkunft, Heiligkeit, Tod und Wunderglanz der drei Heiligen, die »mit vilen Wunder-Werken u. Gnaden scheinbar glantzen« vollständig überein; nennt aber den Verfasser des offenbar vorliegenden, 1677 zu Ingolstadt bei J. Ph. Zinck erschienenen Buches, Joh. Franz Benno Wurm, Artium Liberalium ac Philosophiae Baccalaureus Metaph. et Inst. J. Studiosus, nicht. Letzteres zählt 226 Seiten ohne Vorreden und Inhaltsverzeichnis, unseres nur 168 Seiten; demgemäß trifft die Aussage der Edition von 1696, daß der Herausgeber den Inhalt dieser Beschreibung »blößlich ohne eintzige Vermehrung« vorstelle, abgesehen von der Verminderung des Inhalts, zu.

RICHARD BERNDL KIRCHENINNERES

Abteikirche São Bento in São Paulo, Brasilien. — Text S. 263

Wichtiger erscheint mir diese Neuausgabe der editio princeps wegen des Titelbildes. Ein Kupferstich von A. Ehman Calli . . . stellt als »Patroni In Hürbel« (Unterschrift unter dem Bild) S. S. S. Archi, Herennei, Quardani vor, nach dem Schriftband, auf das ein fliegender Engel, in der linken Hand Palmen, die rechte aufwärts haltend, über sich hinaufweist. Vom Auge Gottes über dem Engel geht ein Lichtstrahl auf die heilige Trias aus, die in der unteren in Schwarzkunst gehaltenen Gruppe dakniet. In je einer Nische knien die drei Heiligen, der mittlere, durchaus als älter kenntliche Vater, mit beiden Knien auf dem Boden, ihm zur Seite die Söhne, dem Vater zugekehrt, den einen Fuß erhoben, alle in lebendiger Geste, mit Soldatenkleid, Brustpanzer, Untergewand bis auf die Knie, Umhang, Fußbekleidung bis auf die unbekleideten

[1]) Auch die Approbation der Wurmschen Arbeit von 1677 durch den Dekan der theologischen Fakultät zu Ingolstadt, Gotthard Luca S. J., vom 1. Februar 1677 ist abgedruckt.

GRABMAL BRUNHUBER
Entwurf von R. Berndl, Plastik von Hr. Wadere. Waldfriedhof München. — Text S. 274

Knie, die zwei Söhne bartlos, Heiligenscheine um das Haupt. Auf dem Boden liegen Schwerter, Bogen, Köcher und drei Koffer geschnürt.

Dieser Stich ist wohl erst der in der nahen schwäbischen Druckerei zu Ottobeuren hergestellten Ausgabe angefügt worden, nach dem schriftlichen Vermerk: Patroni in Hürbel — die erste und älteste literarische Bezeugung des Kultes der drei Elenden auf schwäbischem Boden. Auffallend ist die Bezeichnung der drei Heiligen als Patroni, da doch St. Alban als Kirchenpatron Hürbels von jeher gilt. Ähnlich wie in Etting der Patron der Kirche, St. Michael, ganz zurücktreten mußte gegenüber der Wundermacht der drei Elenden,[1]) so scheint es auch in Hürbel mit der Verehrung St. Albans gegangen zu sein. Und doch wird in offiziellen Dokumenten der Kirchenpatron von Etting wieder bevorzugt gegenüber den neuen Volksheiligen, so wenn in der Ablaßbulle des Papstes Clemens X. 1676 den Besuchern der Wallfahrtskirche allerlei Vergünstigungen bewilligt werden, aber ohne Nennung der drei elenden Heiligen, nur mit Angabe des Festes des Kirchenpatrons St. Michael.

(Schluß folgt)

[1]) Vgl. Wurm, S. 23.

JOHANNES BURGER

Kupferstecher

geb. 31. Mai 1829 zu Burg (Aargau)
gest. 4. Mai 1912 in München

Mit tüchtigen Vorkenntnissen ausgestattet, kam Burger 1859 nach München, wo er an der Akademie bei dem trefflichen Professor Julius Thäter freundliche Aufnahme und reiche Förderung fand, so daß er sich bald in den verschiedensten Gebieten der Technik zu einem Meister seines Faches entwickelte.

Schon 1850 hatte er sein eigenes Bildnis geliefert, welches er (1860 mit Vollbart) wiederholte. Darauf folgten die Bildnisse seiner Landsleute, des Architekten Emil Keßler, Malers Troxler in Stanz, Arztes Dr. Hempel und des Zürcher Musiker Widmer. Auch ein seltenes Studienblatt mit sechs Köpfen nach Julius Schnorr, des jungen Hermann Amsler u. a. Alsbald bewährte sich Burger im reinen Kartonstich mit einer Madonna nach Fra Angelico, mit Schwanthalers Relief »Kampf um die Schiffe« (im Trojaner-Saal der Glyptothek), mit Kompositionen Genellis (Raub der Europa; Amor besänftigt durch Musik die uneinigen Elemente), auch stach er (mit Merz, Gonzenbach und Schütz) einige Blätter zu dessen »Leben des Künstlers«, reproduzierte Schraudolphs »Steinigung des hl. Stephanus« (im Dom zu Speyer) und zwei Blätter aus dessen Fresken in der Münchner Basilika (Predigt und Einschiffung des hl. Bonifaz). Als Frucht seines längeren Aufenthaltes in Florenz und Rom — daselbst radierte Burger auch das anziehende Bildnis des Malers und Kupferstechers P. Bernardo da Monaco[1]) — erfolgte der Stich jener

[1]) P. Bernardo Jäckel, zugenannt »da Monaco« (ein geborener Bayer), welcher im Anfang der vierziger Jahre (zugleich mit Alexander Seitz) seinem Meister Cornelius nach Rom folgte, dort in den Kapuzinerorden trat und als Maler und Kupferstecher tätig war, radierte auch den »Engel mit dem Schuldbuch« aus Cornelius »Erwartung des Jüngsten Gerichts«, viele andere Blätter nach damals in Rom lebenden Künstlern, seine Hauptleistung ist die Prachtplatte mit der dreiteiligen Legende der »Margarita von Cortona« E. v. Steinles. Jäckel ging 1863 mit Kaiser Maximilian nach Mexiko und bewährte sich nach dessen schrecklichem Ende als Bildhauer und Architekt zu Lima, wo derselbe (wie wir hier zum ersten Male durch die Güte Sr. Exzellenz des Herrn päpstlichen Nuntius Frühwirth konstatieren können) am 19. Mai 1884, sechzig Jahre alt, starb. Bernardo Jäckels Name fehlt leider bisher in allen Kunstkompendien und lexikographischen Werken!

grandiosen Komposition des Cornelius, der im nächtlichen Traumwandel ihre blutigen Hände waschenden ‚Lady Macbeth'.

Inzwischen hatte er sich zur malerischen Wiedergabe, dem sogenannten Farbenstich gewendet, mit der Vollendung der von seinem 1861 verstorbenen Freunde und Landsmann Julius Ernst begonnenen »Frau Minne« betitelten Platte nach Ludwig Kachel, welche als beliebtes Kunstvereinsgeschenk die weiteste Verbreitung fand.

Daran reihte sich der Stich nach Karl Baumeisters tiefsinniger Komposition »Der Erdenpilger«. Einen Triumph seiner Technik erreichte Burger mit dem Blatt »Die Ruhe auf der Flucht« A. van Dycks (Alte Pinakothek), wobei ihm in zartsinniger Nachempfindung die eminente Wirkung des Originals glückte. Gleiche Erfolge erreichte der Künstler mit Vautiers »Bauer und Mackler«, Grützners fröhlichem »Jägerlatein« und Angelika Kauffmanns »Vestalin«, wodurch er bleibend einen ruhmreichen Namen errang. Unter Burgers weiteren Blättern sei noch Stückelbergs »Faust und Gretchen vor der Kirchentüre« und eine »Wallfahrt nach Kevlaar«, eine Komposition des Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, in Erinnerung gebracht, Palma Vecchios »Barbara«, Guido Renis »Aurora«, Raffaels »Madonna della Sedia« und »Caecilia«, und Feuersteins »Göttlicher Kinderfreund« u. a.

Wer so den Besten seiner Zeit Genüge getan, ist eines bleibenden Namens sicher. Seine persönliche Liebenswürdigkeit war bekannt. Von einem schweren Augenleiden löste ihn ein ruhiger Heimgang. H. Holland

RICHARD BERNDL GRABMAL SCHREIBER

Waldfriedhof München. — Text S. 274

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BADEN-BADEN 1912

Von OSCAR GEHRIG

Seit vier Jahren finden ohne Unterbrechung von März bis Oktober in der internationalen Bäderstadt Baden-Baden in dem eigens dazu erstellten, feingegliederten Ausstellungsgebäude, entworfen von Meister Hermann Billing, Deutsche Kunstausstellungen statt und zwar mit stetig wachsendem Erfolge. In ziemlicher Anzahl — der illustrierte Katalog zählt über 600 Nummern — sind jeweils Werke der Malerei, die naturgemäß quantitativ weit überwiegen, Graphiken und Plastiken vertreten neben einigen köstlichen Proben kunstgewerblichen Schaffens.

Aus allen deutschen Kunstzentren haben die Künstler Werke eingesandt, das Hauptkontingent stellt aber — und das lag dem Gründungsplan auch seinerzeit zugrunde — die badische und überhaupt südwestdeutsche Künstlerschaft.

Zu dieser Kunstschau vor internationalem Publikum wird nur zugelassen, was den künstlerisch hochgestellten Anforderungen genügt, die sogenannte Mittelware ist

RICHARD BERNDL GRABKAPELLE HELD

Waldfriedhof München. — Text S. 274

auf ein Mindestmaß beschränkt. In vielen Punkten ähneln die Badener Ausstellungen den Münchner Secessionsausstellungen, und dadurch, daß in relativ beschränktem Rahmen die besten Vertreter der deutschen Kunst regelmäßig und geschlossen vor die Augen treten, sind die Badener Revuen ein kleines jährliches Spiegelbild unserer deutschen Kunst, deren verschiedenartigste Stile und Richtungen sich hier unter einem Dache vertragen.

Die diesjährige Ausstellung scheint mir nicht dieselbe Höhe erreicht zu haben wie vor zwei Jahren; sicherlich gilt das für die Malerei; Graphik und Plastik unterliegen hier nicht so sehr den Schwankungen. Greifen wir nun einiges heraus, so wären zunächst unter den Karlsruher und sonstigen badischen Malern zu nennen Heinrich Altherr, der Leistungen von monumentaler Wirkung und gereifter Komposition darbietet, dann Ludwig Dill mit seinen duftig-flächigen Moorlandschaften von bestrickender Farbendelikatesse und tektonischem Erfassen der Raumschichten; H. Dischler, die beiden Eichrodt, Fr. Fehr, Walter Georgi und Hermann Göhler, die ohne gerade eine neue Variation ihres vielseitigen Könnens doch Leistungen von anerkannter Qualität und Reife darbieten, ferner der Trübnerschüler Oscar Hegemann mit seinem ebenso scharf aufgefaßten als sicher durchgeführten »Mann mit Fisch«, der Draufgänger Albert Haueisen, der neben seinem wilden »linear-farbigen« Impressionismus die zartesten Elfenbeintöne voll sonniger Wärme in seinem »Thomaporträt« anzuschlagen versteht, Rudolf Hellwag mit den prächtigen Stücken aus den englischen Parks, Bilder, die zum Delikatesten hinsichtlich der Farbe und Bildkomposition gehören, was die Ausstellung in sich birgt, dann die bewährten Landschafter G. Hofmann, A. Luntz, P. v. Ravenstein, W. Strich-Chapell, Müller-Dachaus Figurenbilder nicht zu vergessen und C. Ritters mondäne Porträtkunst. Die zwei großen Landschaften Hans Thomas lassen von des Meisters Kunst einen nachhaltigen Eindruck zurück; sagen sie nichts Neues, so sagen sie das einzigartig Alte in so fein kristallisierter Form, wie sie nur der letzte Wille des Meisters als Finale einer großen formgewordenen Durchforschung der Natur auszuprägen vermag. Die drei Karlsruher Meisterpersönlichkeiten Trübner, Schoenleber und Ferd. Keller lösen hier einander in kurzen Zwischenräumen durch Kollektionsausstellungen ab; sie zeigen dabei in kleinerem Rahmen das, was die Gesamtausstellungen ihres Lebenswerkes seinerzeit bei den Feiern ihres 60. bezw. 70. Geburtstages bedeuteten. Der alte Frankfurter Steinhausen fehlt nicht neben dem jungen Darmstädter Pellar; Stuttgart hat Am. Faure, Carlos Grethe, Rob. v. Haug, Ad. Hölzel, Rob. Weise und den Maler der Arbeit Friedr. Keller entsendet; die Münchener Künstlerschaft ist vor allem würdig vertreten durch J. Goossens, Ad. Oberländer, H. v. Petersen, W. Thor mit einem malerisch sehr feinen Mädchenporträt, K. Vinnen, F. v. Stuck und H. v. Zügel, dessen »Esel mit Hund« ein Meisterstück von farbiger Gebundenheit ist. Unter den Düsseldorfern ist neben Claus Meyer vor allem Max Stern zu nennen; die Dresdener E. Bracht, G. Kuehl, Hans Unger und Oscar Zwintscher sind auf dem Plane erschienen neben Weimars Hauptvertreter L. v. Hofmann und den Berliner Koryphäen Max Liebermann, Max Slevogt, Artur Kampf, Emil Orlik, Fr. Lippisch, E. R. Weiss und Fr. Kallmorgen; aus dem hohen Norden Deutschlands sind Graf Kalckreuth und M. Hübner mit seinem flotten Hafenstück nicht zu vergessen wie auch der Vertreter der Schweiz, E. Würtenberger.

Die meisten der hier genannten Künstler haben sich auch erfolgreich an der graphischen Abteilung der Ausstellung beteiligt. Hier fallen besonders auf Blätter von E. R. Weiss, R. Treumann, Gg. Greve-Lindau, Rob. Genin mit seinem kompositionell so reifen Figurenzyklus, Slevogt, E. Orlik, K. Zähringer, H. Schroedter, H. Freytag, Käthe Kollwitz, Fr. Barth, H. Altherr, A. Haueisen, Ad. Schinnerer, Hans Meid mit seiner prickelnden Radiertechnik, W. Leonhard und Willy Eyler. Plaketten zeigen R. Mayr und H. Ehehalt neben kunstgewerblichen Arbeiten von P. Pfeiffer, A. Schmid, Johanna Frentzen und R. Kowarzik.

In gutem Verhältnis zur Menge und Güte des Ausgestellten stehen die Plastiken, die teils in eigenen Räumen, teils im Garten, teils auch geschickt den übrigen Werken beigefügt, Aufstellung gefunden haben. Großfigurige Werke zeigen diesmal ebenso gute Lösungen als sie z. B. die Porträtbüsten aufzuweisen vermögen; auch die Tierbildnerei ist stark vertreten, so vor allem durch die bekannten Berliner Gaul und Kraus und den Münchener H. Gsell. Einige weitere Namen der Schöpfer von guten und besten Plastiken sollen genügen: der Münchener Meister C. A. Bermann, der Stuttgarter B. Hoetger, die Berliner H. Lederer und A. Comes, P. Pöppelmann aus Dresden und last not least die einheimischen Künstler H. Binz, E. Bäuerle, O Feist, C. Elsässer, W. Kollmar, C. Kornhas, W. Sauer und Gg. Schreyögg.

RICHARD BERNDL — WOHNHAUS DR. HUBER, KEMPTEN

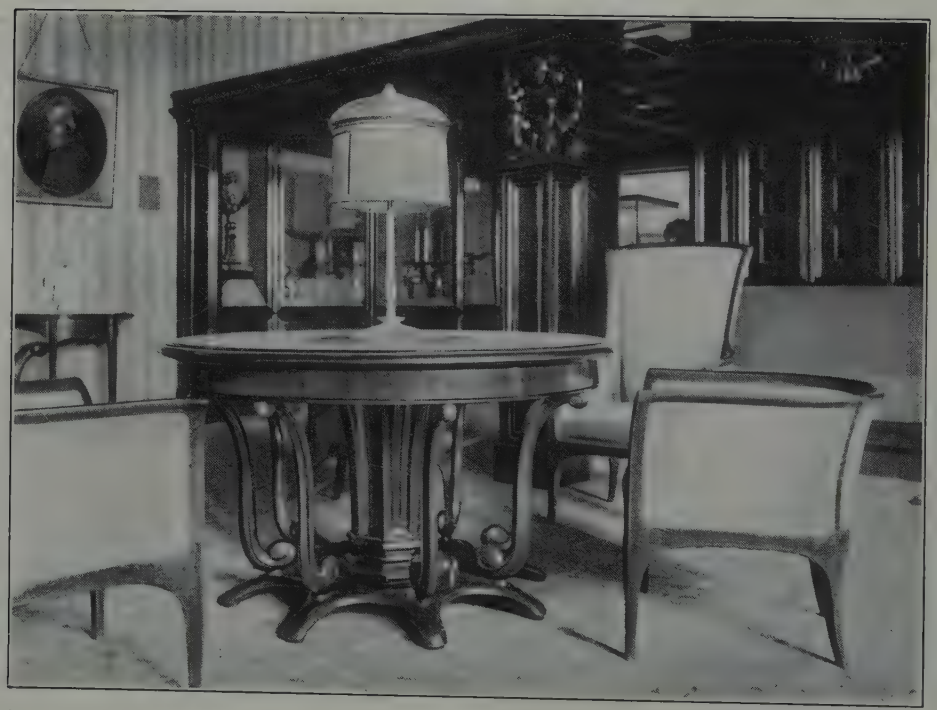
Vgl. Abb. S. 295 und 296. — Text S. 276

RICHARD BERNDL — LANDHAUS DR. V. SCHMÖLZ

Text S. 276

RICHARD BERNDL — SPEISEZIMMER

Ausstellung München 1908. — Text S. 276



RICHARD BERNDL — EMPFANGSRAUM

Münchener kunstgewerbliche Ausstellung in Paris 1910. — Text S. 276

Daß der Gedanke, in der internationalen Bäderstadt alljährlich Revuen deutscher Kunst abzuhalten, ein äußerst glücklicher war, beweist neben dem ideellen auch der materielle Erfolg der Ausstellungen. Ein großer Prozentsatz der Kunstwerke, besonders in der graphischen Abteilung, trägt schon den Vermerk: Verkauft! Glück auf! Unsere Zeit, vielleicht gerade sie, hat doch noch etwas für die Kunst übrig.

DIE REICHE KAPELLE

In der Kgl. Residenz zu München befindet sich neben einer großen Zahl von Prachtgemächern eine kleine Kapelle, die durch ihre Kostbarkeit und Bedeutung eine besondere Stelle einnimmt und mit Recht die »reiche« Kapelle genannt wird. In ihr sind zahlreiche kirchliche Kleinodien von hohem Kunstwert aufbewahrt. Wir empfehlen die Besichtigung namentlich auch den geistlichen Kunstfreunden. Besuchstunden sind Montag und Donnerstag von 9—11 Uhr. Wo die Eintrittskarten gelöst werden können, ist in der Residenz leicht zu erfragen. Der in den Besuchszeiten anwesende Geistliche gibt gerne Aufschlüsse über die Objekte.

RICHARD BERNDL — BÜFETT IM SPEISEZIMMER

Wohnhaus Dr. Huber, Kempten

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Paderborn. Der hochwürdigste Herr Bischof hat ein Diözesanmuseum für kirchliche Kunstgegenstände gegründet, um die Verschleuderung derartiger Gegenstände zu verhüten.

Zürich. Am 7. Juni starb Maler Albert Welti im Alter von 50 Jahren an einem Herzschlag.

Münchener Kunstverein. Die Ausstellung der Gruppe der »Achtundvierzig« enthielt das in der Fugelnummer dieser Zeitschrift reproduzierte Gemälde von Gebhard Fugel: »Die Brotvermehrung«, ferner ein Relief von Franz Hoser: »Geburt Christi«. Auch das Modell zum Friedensgenius für Groß-Steinheim (vgl. Nr. 6 des lfd. Jahrg.) von Georg Busch, ein idealer Jüngling mit dem Ölzweig, war ausgestellt, sowie Medaillen von Maximilian Dasio (vgl. Nr. 12 des vor. Jahrg.). Noch waren vertreten Ludwig Dasio, Otto Lohr, Heinrich Überbacher, Franz Drexler, Ludwig Sand, Johann Seiler, A. Stehle, Eduard Beyrer, Frank Kirchbach, Gilbert von Canal, letzterer mit einer größeren Kollektion.

München. Reichsrat Ferdinand Freiherr von Miller, der Direktor der Kunstakademie, beging am 8. Juni den 70. Geburtstag. Er ist ein Sohn des berühmten Erzgießers Ferdinand von Miller. Eine lange Reihe von Denkmälern ging aus seiner Hand hervor, u. a. die Figur Christi zu Pferd über dem Hauptportal der St. Annakirche zu München. Im Januar 1900 übernahm er die Leitung der Akademie. Ferdinand von Millers Tätigkeit erstreckt sich über die Kunst hinaus auf das öffentliche Leben, wo er sich gleichfalls hohen Ansehens erfreut. Anläßlich seines 70. Geburtstages wurde er in den Freiherrnstand erhoben.

Düsseldorf. Vorbereitet durch geistliche und weltliche Behörde wird hier vom 2. bis 5. Juli ein »Kursus von Vorträgen über kirchliche Kunst für den katholischen Klerus« in der Aula der Königlichen Kunstakademie stattfinden. Es werden sprechen: Prof. Dr. Sauer, Freiburg: Liturgie und Kunst (drei Stunden); Prälat Prof. Dr. Swoboda, Wien: Über Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Kunst, I. Architektur (zwei Stunden), II. Figuralkunst (zwei Stunden); Grundformen der Paramentik, mit besonderer Rücksicht auf das Meßkleid. Vorführung von Modellen und Lichtbildern (eine Stunde); Prof. Dr. Renard, Provinzialkonservator der Rheinprovinz, Bonn: Kirchliche Denkmalpflege (vier Stunden); Dr. Witte, Konservator der Sammlung Schnütgen, Köln: Devotionalien, Gebetbücher und sonstige Gegenstände der Massenproduktion als Träger von Kultur und Unkultur in der Hand des Klerus (eine Stunde); Das Kircheninventar: 1. Der Altar, a) Historische und liturgische Voraussetzungen, b) Das künstlerische Problem und die jedesmalige Lösung ad hoc, c) Das Gerät und der Schmuck des Altars (mit Ausnahme des Kelches und der Monstranz) (zwei Stunden);

2. Das untergeordnete Inventar (Kanzel, Bänke, Gestühl und Skulpturenschmuck, Devotionsaltärchen usw.) (zwei Stunden); Prof. Dr. Board, Düsseldorf: Die künstlerische Ausschmückung des Kirchenraumes; Wandmalerei, Mosaik, Glasmalerei (zwei Stunden); Prof. Dr. A. Fuchs, Paderborn: Kirchliche Goldschmiedekunst (zwei Stunden); Privatdozent Dr. Dölger, Würzburg: Der altchristliche Bilderkreis (drei Stunden); Prof. Prill, Essen: Die kunstgeschichtliche Entwicklung des Kirchenbaues und die Forderungen der Gegenwart (anderthalb Stunden); Prof. Huber-Feldkirch, Düsseldorf: Erläuterung der Mosaik- und Glasmalereitechnik in den Ateliers der Akademie (anderthalb Stunden). Seitens des Königlichen Staatsministeriums ist eine Beihilfe gewährt worden, mit der je nach der erreichten Teilnehmerzahl die Kurse in Zukunft, wechselnd in größeren Städten, wiederholt werden sollen.

Begründung eines Bundes österreichischer Künstler in Wien. In den jüngsten Tagen ist in Wien eine größere Anzahl von Künstlern zusammengetreten, um über die Begründung eines Bundes österreichischer Künstler zu beraten, der die reichen, aber zersplitterten künstlerischen Kräfte Österreichs, sowohl die im In- wie im Auslande wirkenden, zu künstlerischer Arbeit vereinigen will, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten lokalen Genossenschaft. Die Gründer sind etwa dreißig der besten heimatlichen Künstler, die sich die Ernennung der Mitglieder und die Wahl des Präsidenten vorbehalten haben. Auf dem Programm stehen nicht bloß Ausstellungen, sondern vor allem das Eingreifen in das öffentliche Kunstleben, das in Österreich bisher wegen der Zersplitterung der Künstlerschaft angeblich dem Gutdünken künstlerisch allzu reaktionärer Kreise ausgeliefert war. Ein Arbeitsausschuß wird vom Präsidenten zu wählen sein. Unter den Gründern befinden sich folgende Künstler von Ruf: Die Architekten Oberbaurat Otto Wagner, Professor Josef Hoffmann, Professor Alfred Roller, von Malern: Gustav Klimt, Karl Moll, Professor Kolo Moser, Ferdinand Andri, Professor Czeschka, Professor Berth. Löffler, Professor Emil Orlik und Oskar Kokoschka; von Bildhauern Franz Metzner und Professor Hugo Lederer. Auch die hervorragendsten Persönlichkeiten der einzelnen Wiener Künstlerorganisationen waren in der Gründerversammlung vertreten, in der alle Modernen — und um solche handelt es sich anscheinend lediglich nur! — von der gemäßigten bis zur radikalsten Richtung zusammensitzen. R. R.

RICHARD BERNDL ARBEITSZIMMER

Wohnhaus Dr. Huber, Kempten

Kunstverein München. — Die am 8. Juni eröffnete Ausstellung dekorativer und monumentaler Malerei enthielt mehrere Entwürfe von Joseph Albrecht (München), G. G. Klemm (München) und Georg Winkler (Düsseldorf).

Maillinger-Sammlung in München. — Am Sonntag, den 16. Juni fand die Wiedereröffnung der Maillinger-Sammlung mit einer neuen Serienausstellung, der 35. der Gesamtfolge seit dem Jahre 1880 statt. Diese Ausstellung bringt eine weitere Folge von »Künstlerarbeiten aus der Zeit König Ludwigs I. von Bayern (1825 bis 1848)« und sind in derselben mit besonders zahlreichen Kollektionen Moritz von Schwind, Eugen Napoleon Neureuther, Kaspar Heinrich Merz, Gottfried Hermann Sagstätter, Johannes Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Bürkel, Wilhelm Gail, Joh. Wagner-Deines und andere vertreten Die Ausstellung ist im Gebäude des Historischen Stadtmuseums (St. Jakobsplatz 1/II) jeden Sonntag, Dienstag und Donnerstag dem allgemeinen Besuche bei freiem Eintritt geöffnet.

In Turin wurde ein internationaler Wettbewerb für ein Denkmal Don Boscos vom Generaldirektor der Salesianer ausgeschrieben. Das Denkmal soll 200 000 Francs kosten und bis zum 15. August 1915, dem hundertsten Geburtstag Don Boscos, aufgestellt sein. O. G.

NOTIZ

Ein Teil der Abbildungen in dem Artikel von Gustav Levering über das Schloß in Bruchsal (Heft 9, 1912) wurde mit Erlaubnis des Großh. Badischen Finanzministeriums der von dem großh. Oberbauinspektor Dr. Fritz Hirsch bearbeiteten amtlichen Publikation (Heidelberg 1910; Carl Winters Universitätsbuchhandlung) entnommen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Paul Beckert

Nr. 94

Ges. f. christl. Kunst, München

ST. ELISABETH

HERMANN SCHAPER — VOM OKTOGON DES AACHENER MÜNSTERS

Mosaik. Text S. 298. Ausführung von Puhl & Wagner, Berlin-Rixdorf

HERMANN SCHAPER

(1853—1911)

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Dreiundzwanzig Jahre lang hat sich der Künstler den Vollendungsarbeiten am Aachener Dome gewidmet, in denen er die vornehmste Aufgabe seiner künstlerischen Tätigkeit erblickte. Nun, da im vierundzwanzigsten Jahre das Werk zu Ende gehen sollte, ist sein Meister dahingegangen, nach einem Leben, das mit seinem Künstlertum fast ganz zusammenfiel. Um so näher liegt die Zusammenfassung beider in unserem Bericht. Wir stützen uns dabei hauptsächlich auf authentische private Angaben, zum Teil auch auf Hoßfelds Nekrolog im »Zentralblatt der Bauverwaltung« vom 21. Juni 1911, Nr. 50, sowie auf etliche Zeitungsartikel.

Hermann Schaper war nicht verwandt mit anderen Künstlern seines Namens, entstammte aber einem weitverbreiteten hannoverschen Geschlecht. Als Sohn des Hofdekorationsmalers Christian Schaper am 13. Oktober 1853 in der Stadt Hannover geboren, erhielt er dort seine Allgemeinbildung in der höheren Bürgerschule (früheren Mittelschule) und die Anfänge seiner Fachbildung seit 1869 beim Vater selbst, in dessen Arbeiten er nach guter alter Künstlerweise allmählich hineinwuchs. Daneben besuchte er Abendkurse im Gewerbeverein.

Monumentaler Architekturmaler ist er geworden, Architekt wollte er werden. Von

HERMANN SCHAPER APOSTEL

HERMANN SCHAPER MADONNA

Ausschnitte aus dem Mosaikschmuck des Oktogons des Münsters in Aachen. Vgl. Abb. S. 297. Ausführung von Puhl & Wagner, Berlin-Rixdorf

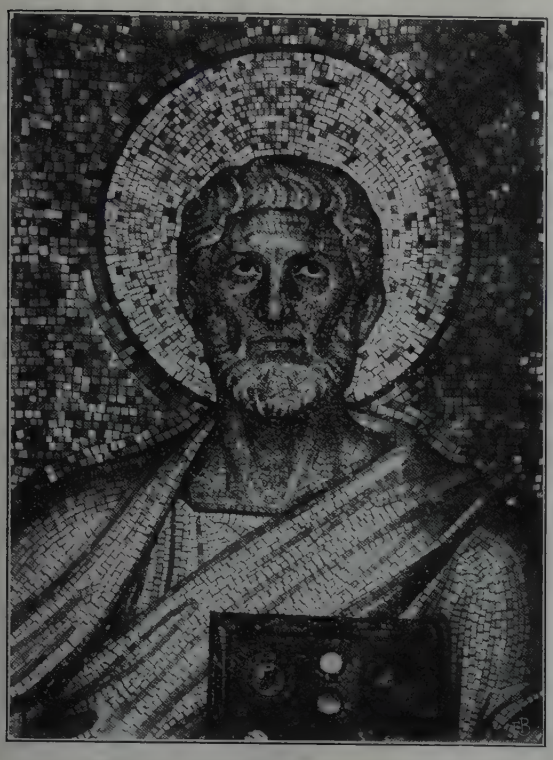
1871 bis 1873 studierte er an der heimischen Technischen Hochschule, insbesondere Kunstgeschichte und mittelalterliche Baukunst bei K. W. Hase (1818—1902). Bald malerisch interessiert, ging er Oktober 1873 nach München an die Akademie, zunächst als Schüler von L. v. Löfftz, bei dem er mit dem Naturzeichnen begann. Mit Böcklin, Wilhelm Busch und Hans Thoma wurde er freundschaftlich bekannt. In den Sommerferien 1874 arbeitete er im Baubureau des dortigen Rathauses unter G. v. Hauberrisser. Vom Herbst 1874 an lernte er an der Akademie unter W. Diez weiter. Herbst 1875 bis 1876 diente er daheim als Freiwilliger bei der Artillerie.

Mangel an Mitteln zwang ihn 1876 zur Übernahme des väterlichen Geschäftes. Bald kamen Kirchenausmalungen für Hase hinzu, und 1878 sein erster selbständiger Erfolg: Zimmerschmuckmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Hannovers für die dortige Gewerbe-Ausstellung. Im selben Jahre begann seine erste größere Arbeit, die Ausschmückung des alten Rathauses in Hannover, zu der auch noch eine Studienreise nach München unternommen wurde. Der Ratsweinkeller wurde 1879, der Festsaal 1882 fertig. Es folgten die Ausmalung des Hauptsaales und des Sitzungssaales im Rathaus zu Göttingen, die des »Brusttuches« zu Goslar und zahlreiche Einzelarbeiten, auch kunstgewerblicher Art. Über Hannover hinaus fand er Anerkennung und eine Basis für spätere Aufträge durch einen Ausmalungsentwurf für Kloster Lehnin. Eine »Hannovera« von 1889 zum Einzug des Kaisers wird noch besonders gerühmt.

1889 begann sein Lebenswerk dadurch, daß er nach Italien reiste, um dort, zumal in Ravenna, die altchristliche Kunst zu studieren und sich so auf die Konkurrenz für den Schmuck des Aachener Münsters vorzubereiten, in der er denn auch siegte. Inzwischen häuften sich andere Arbeiten. 1890 trug Schaper zur Erneuerung der Stadtkirche zu Pirna durch Kartons für drei Glasmalereien bei, das Jüngste Gericht darstellend.

Im Jahre 1893, das den Beginn der Aachener Ausführungsarbeiten sah, fing er auch die Malereien in der Michaelskirche zu Hildesheim durch Ausmalung der St. Bernwardskrypta an, der später die der Schiffsräume dieser Kirche und andere dortige Arbeiten folgten. Im selben Jahre kamen Kartons zu Glasmalereien der neuen protestantischen Johanniskirche in Gießen zur Ausführung.

In Berlin wurde bald darauf ein Karton zu einem Altar-Mosaikbild in der Gnaden-



HERMANN SCHAPER APOSTEL

HERMANN SCHAPER APOSTEL

Ausschnitte aus dem Mosaikschmuck des Oktogons des Münsters in Aachen. Vgl. Abb. S. 297. Ausführung von Puhl & Wagner, Berlin-Rixdorf

kirche ausgeführt. Daran schlossen sich die reichhaltigen Mosaikarbeiten in der dortigen Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche; deren Gedächtnishalle mit den Mosaikporträts hohenzollerscher Fürsten folgte später.

In Hannover selbst schmückte Schaper mit Wandmalereien die Marktkirche und namentlich die Garnisonskirche, die seine besondere Freude und sein Lieblingswerk war.

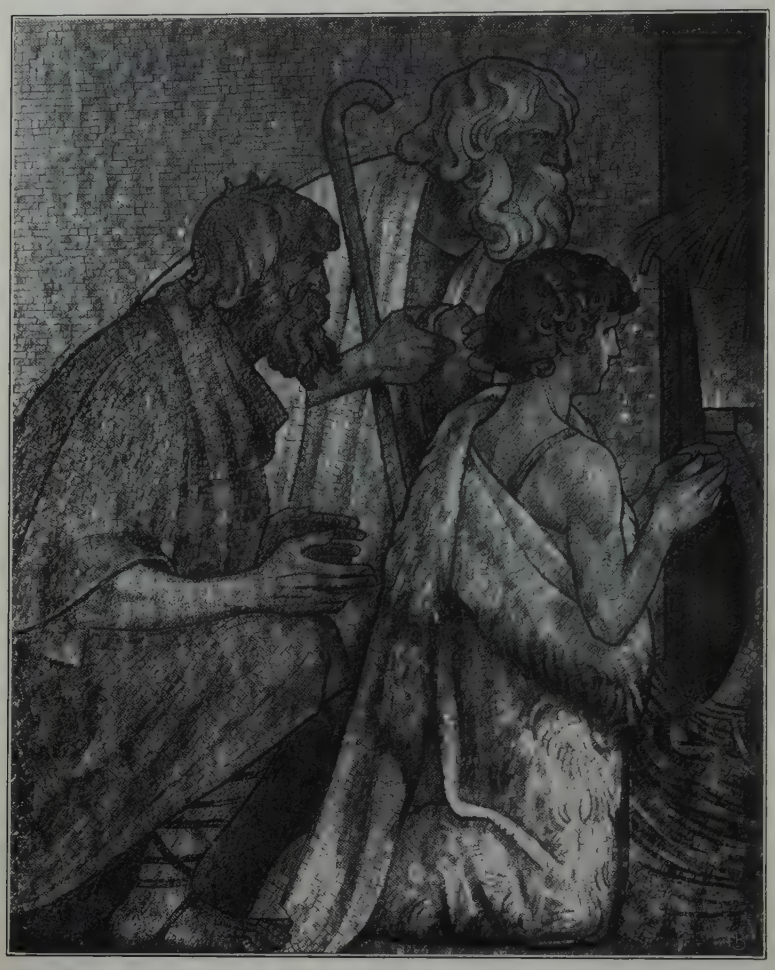
Im Jahre 1898, fünf Jahre nach dem Eintritt in die Arbeiten für Aachen, begannen die zu Marienburg — die zwei Hauptleistungen Schapers, dort hauptsächlich in Mosaik, hier in Malerei. Auf der Marienburg malte der Künstler zuerst die Hochmeisterbilder im Kapitelsaal, später eine Madonna, sodann den Karton zu einem Gemälde in der dortigen St. Anna-Kapelle, das dem Gedächtnis der Gefallenen in der Schlacht bei Tannenberg gewidmet ist; der Karton wurde wenige Tage vor Schapers Tod hingesendet. Für den großen Remter schuf er ein Abendmahlsbild und von sechs historischen Wandgemälden drei, die im Jahre 1910 fertig wurden, sowie zu den drei übrigen die Skizzen, die zwar im Jahre 1911 zustandekamen, jedoch unausgeführt blieben.

In Bremen wurde 1899 bis 1901 von Schaper der Dom ausgemalt; Mosaiken kamen nach seinen Kartons an die Turmfassade und in den Altarraum, hier mit einem Abendmahlsbild. In Köln arbeitete der Künstler für die neue Synagoge. In Fischbeck bei Hameln beteiligte er sich an der Wiederherstellung der alten Stiftskirche. — Auch mannigfaltige äußere Ehrungen wurden ihm zuteil, so 1902 auf der Turiner Ausstellung ein Ehrendiplom und 1905 zu Berlin die Große goldene Medaille.

In Homburg vor der Höhe kam die reiche Mosaikausschmückung der neuen Erlöserkirche 1908 zu Ende. In Jerusalem wurde die Chorapside der Himmelfahrtskirche auf dem Berge Sion 1910 fertiggestellt, mit einem auferstehenden, von je einem Apostel zur Seite begleiteten Christus in Mosaik.

In Hamburg blieb ein großes Altarbild für die erneuerte Michaeliskirche, die Auferstehung Christi darstellend, zur Ausführung in mattem Mosaik bestimmt, nur Entwurf; die Aktstudien hiefür waren seine letzte Arbeit, und das bereits aufgespannte Kartonpapier ist noch leer.

Am 12. Juni 1911 starb der Künstler an einem bis dahin rätselhaften Leiden. Unmittelbar nachher wurden in der Hildesheimer Bernwardsgruft die Mosaiken der Altarnische mit der Darstellung der Madonna sowie St. Bernwards und des Erzengels Michael



HERMANN SCHAPER ANBETENDE HIRTEN
Ausschnitt. Ausführung von Puhl & Wagner, Berlin-Rixdorf

angebracht, als Ersatz für Schapers frühere, durch Feuchtigkeit beschädigte Malereien.

Das letzte vom Künstler selbst ausgeführte Werk war die Dekoration der Kaiserloge im Aachener Dom, enthaltend die Gottesmutter mit dem Kind und mit vier Erzengeln. Nun bleibt noch der untere Umgang zu vollenden, insbesondere durch die Mosaikornamente seiner Wölbung.

Eine Schilderung der schon einigermaßen bekannten Aachener Gesamtarbeit ist hier nicht zu geben. Ebensowenig eine Aufzählung seiner übrigen, hier noch unerwähnten Werke (unter denen die Ausmalung der Templerkapelle in Metz ebenfalls unfertig blieb).

Umso eher darf der Berichterstatter noch bei dem künstlerischen und menschlichen Gesamtbilde Schapers verweilen. Ein größerer Verlust, als dieser, konnte seine Umwelt, so heißt es, nicht treffen. Mit dem bescheidenen, rücksichtsvollen Gemüte seiner sympathischen, tiefernsten Persönlichkeit vermochte er keinen Feind zu haben. Sein innerlich lebendiges Fühlen für alles, was dazu Gelegenheit bot, sprach sich auch in seinen religiösen Werken aus.

Unser Künstler gewann als Meister der Mosaiktechnik seine Hauptbedeutung. Erst mit ihm hat die Erneuerung der altehrwürdigen Mosaikkunst ihre rechte künstlerische Größe bekommen. Ohne ihn würde die jetzige technische Ausbildung dieses Kunstzweiges kaum soweit gekommen sein; und an dieser Stelle spürt man seinen Verlust wohl am deutlichsten.

In der figürlichen Malerei hat Hermann Schaper nicht eben neue Wege eingeschlagen. Dagegen hat er die Tradition zu einer Monumentalität benützt, deren ehrlicher Ernst, wie er sich z. B. in den weitgeschwungenen Linien zeigt, durch keine Übertreibung und gekünsteltes Wesen getrübt ist. Der Ausdruck seiner Gesichter ist mehr typisch als individuell, erhebt sich aber zu mancher ausgeprägten Charakteristik, wie z. B. in dem bedeutungsvoll aufmerksamen Gesichte des Christuskindes auf dem Madonnenbild in der Aachener Kaiserloge. Im allgemeinen zeigen seine Köpfe namentlich das Bestreben, dem Vereinzelten und Kleinlichen auszuweichen und die monumentale Einfachheit zu einem möglichst markanten Eindruck zu benützen.

Nachahmer war Schaper nicht im geringsten. Dagegen spricht schon der Umstand, daß er den Karton für Gemälde nur als Studienmittel benützte und schließlich auf der Wand selbst alles von neuem durcharbeitete, sowie die Unmöglichkeit für ihn, auszuführen, was ein anderer erdacht.

Daß er traditionelle Motive mitbenützte, lag wenigstens in der Art seiner Themata, wenn nicht im Wesen der Kunst überhaupt. Antike, altchristliche, romanische Motive finden sich in seiner Ornamentik. Sie überragt wohl seine Figurenkunst durch die starke Eigenart

der vielen distel- und dornen-, lilien- und ährenartigen Motive am stärksten an Altchristliches anklingend, sowie durch die Vornehmheit seiner Farbenzusammenstellungen, die sich von scharfen Gegensätzen fernhält und das Dunkle mehr bevorzugt, als heutiger Geschmack es wünschen möchte. Geradezu innig wirkt das Silber der originellen Rosetten auf Blau in den Mosaiken, die jetzt das Gewölbe des Aachener Untermünsters erhält. Die noble Ruhe dieser Stern- und Rosetten- und anderen Figuren ist bereits in frühen Beispielen zu würdigen, auch wenn noch nicht alle die volle Originalität seiner Ornamentkunst zeigen.

Das vielleicht größte Verdienst unseres Meisters ist die spezifisch architektonische, raumgestaltende Stimmung und Fügung und Akzentuierung seiner Malereien, die nicht erst auf modernen »Raumbau« zu warten hatte. Darin und in seiner Förderung der Mosaikkunst war er wohl einer vom ersten Rang. Er verstand es, die Kräfte der Werkstatt für sich zu erziehen, sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. Die monumentale Größe der frühchristlichen Mosaiken verbindet sich in seinen Kartons mit modernem Kunstempfinden. Sie zeigen eine vollendete materialgetreue Beherrschung der dem »Malen mit dem Stein« eigenen Formensprache und lassen alle Reize des leuchtenden Materiales sich voll entfalten. Die hoffnungsreiche Zukunft der Mosaikkunst wird ihren Meister nicht vergessen können.

NEUES ÜBER EIN TIROLER ALTARWERK DES 15. JAHRHUNDERTS

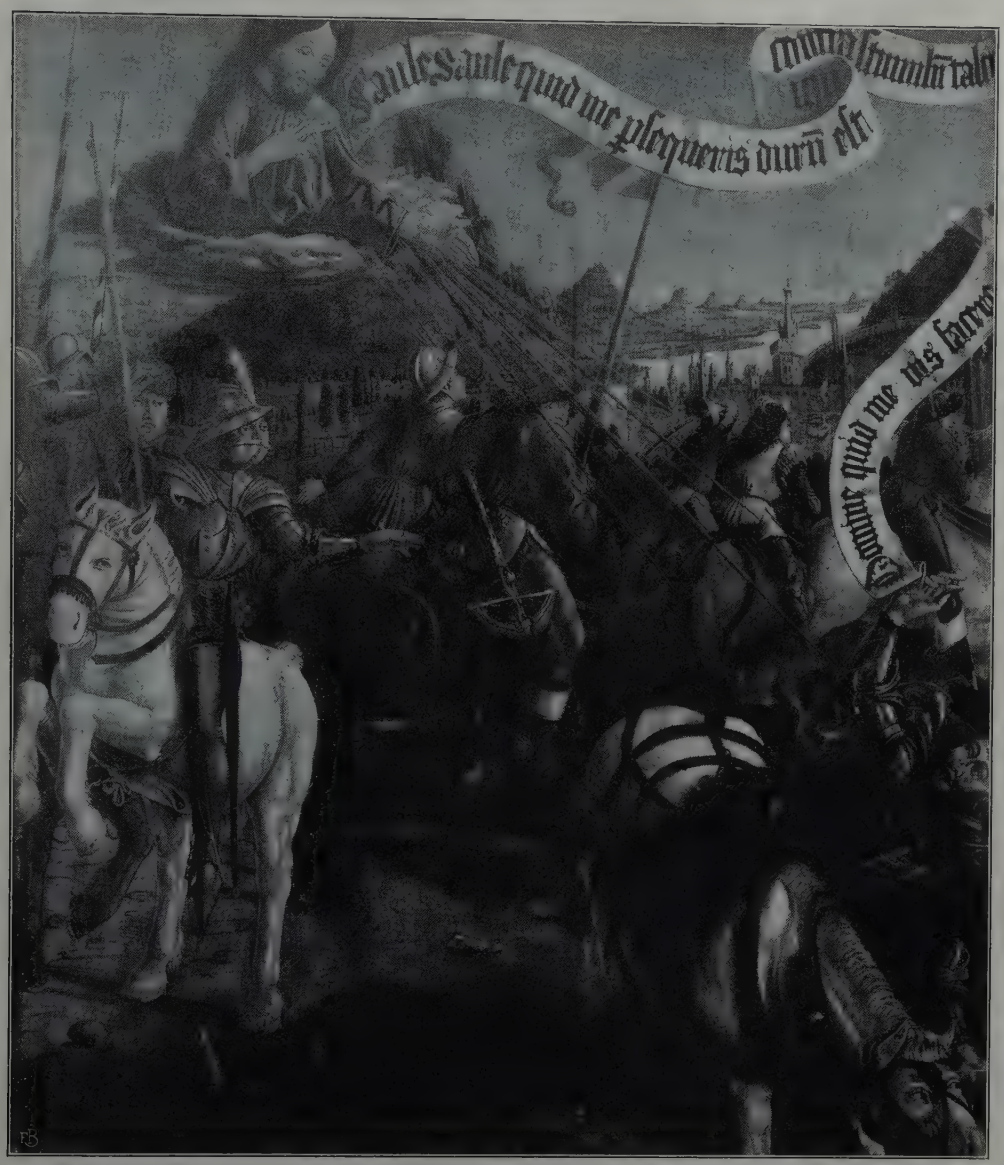
Von Dr. O. DOERING-Dachau

Auf dem bei Jenbach im unteren Inntale gelegenen Schlosse Tratzberg, im Besitze des Grafen Enzenberg, befindet sich unter zahlreichen anderen wertvollen Kunstwerken der Mittelteil eines Altarwerkes mit den gemalten Figuren der hl. Petrus und Paulus. Die Rückseite der Tafel zeigt eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Das Werk stammt aus der St. Peter-Paulskirche zu Sterzing, deren Bau 1474 vollendet wurde und eine Stiftung des Leonhard und Hans Jöchl war. Der Name dieser Familie genießt wegen des ob seiner herrlichen Kunstschnitzerei allbekannten Sterzinger Jöchlturmes noch heute hohen Ruf. Zu dem nach Tratzberg gekommenen Mittelteile haben zwei Flügel gehört. Beide waren innen und außen mit je zwei, im ganzen also mit acht Gemälden geziert. Von ihnen soll hier sogleich genauer die Rede sein. Nur sei zuvor noch erwähnt, daß der Altar auch eine Predella gehabt hat; sie befindet sich in der Tratzberger Sammlung und ist in der Mitte mit einer Darstellung der hl. Veronika, an den Seiten mit den Bildnissen der beiden Stifter geziert. Sowohl diese Malereien, als das oben erwähnte Weltgericht sind bisher in der Literatur zwar erwähnt, aber weder abgebildet noch eingehender beschrieben. Die Flügel sind derart zertrennt, daß die acht Bilder zu selbständigen Tafeln geworden sind. Ihrer sieben wurden durch den Münchener Professor Sepp erworben und dieser schenkte sie 1861 an die St. Peterskirche zu Tiberias am See Genezareth. Er hat darüber im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 11, eine kurze Mitteilung hinterlassen. Wo das achte Bild geblieben, ist bisher nicht nachweisbar. In Tiberias wurden die Tafeln längere Zeit auf dem Dachspeicher aufbewahrt; später benutzte man sie zum Schmucke des Speisesaales in dem Franziskanerhospiz. Daselbst sah sie 1911 auf einer Palästinareise der Münchener Bildhauer Seb. Osterrieder. Ohne ihre Herkunft zu kennen, ersah er doch den allgemeinen künstlerischen Wert der Werke und photographierte alle sieben Stücke. Ein achtes, das in demselben Saale hing, erwies sich durch kleineres Format, sowie durch abweichende malerische Eigenschaften als nicht zugehörig, kann auch schon darum nicht zu derselben Serie gehört haben, weil ja doch durch Prof. Sepps oben erwähnte Mitteilung die Zahl sieben verbürgt ist. Als der Zufall mich vor kurzer Zeit mit Herrn Osterrieder zusammenführte, erwähnte er nebenher jene von ihm photographierten Bilder und legte mir seine Aufnahmen vor. Nun habe ich mich seit geraumer Zeit aufs eingehendste mit dem Studium der spätmittelalterlichen Tiroler Malerei beschäftigt und stehe im Begriff, als Frucht dieser Studien ein Buch über »Michael Pacher und die Seinen« herauszugeben; es ist zurzeit im Druck (Verlag B. Kühlen, München-Gladbach). Im Zusammenhange mit der Betrachtung der Werke des Pacherkreises mußte ich seinerzeit auch dem Tratzberger Altarfragmente weitgehende Aufmerksamkeit zuwenden, und es war mir deshalb um so bedauerlicher, von den nach Tiberias gekommenen Flügelgemälden keine Anschauung haben zu können. Überhaupt hat diese niemals ein kunstwissenschaftlich Erfahrener gesehen, noch weniger sie gewürdigt oder gar beschrieben. An dieser Stelle geschieht daher zum ersten Male etwas derartiges, gleich-

PETRUS AUF DEM MEERE
Text unten

zeitig mit dem Bedauern, daß das achte Bild fehlt, und in der Hoffnung, daß diese Zeilen vielleicht zu seiner Auffindung verhelfen möchten. Der Erhaltungszustand sämtlicher sieben Bilder ist im ganzen gut, die unten unter den Nummern 3—8 aufgeführten und beschriebenen Bilder zeigen senkrechte Sprünge. Durch die Einrahmung werden die Kanten aller Bilder ein wenig verdeckt. Die Bilder messen in der Höhe 1,40 m, bei einer Breite von 1,23 m. Wir betrachten sie nunmehr nach der Reihe.

1. Petrus auf dem Meere. (Matth. 14, 22 ff.; Abb. S. 302.) Links schwimmt das Schiff, das Segel ist gerefft. Ein Apostel hält sich am Maste fest und blickt, die Linke erhebend, nach rechts. Dort wandelt Jesus auf den Wellen und neigt sich zu Petrus, den er am rechten Arm faßt und dadurch am Untersinken hindert. Der Sturm auf dem See, in dessen Mitte eine mit Bäumen bewachsene Insel liegt, ist nur durch leichten Wellenschlag angedeutet. In der Entfernung ist die Wasserfläche durch zahlreiche Schiffe belebt. Am Ufer sieht man eine Landungsbrücke. Sie führt zu einem Torbau, und durch diesen geht es in eine mit einer Mauer umgebene Stadt; über ihre vielen Türme steigt einer besonders kräftig und hoch empor. Im



PAULI BEKEHRUNG
Text unten

Hintergrunde sind Berge; die Landschaft verliert sich in weiter Ferne. Der Himmel zeigt leichtes Gewölk. Die Spruchbänder enthalten die Worte aus den Versen 30 und 31 (die einfacheren Abbreviaturen habe ich überall ohne weiteres aufgelöst): Domine salvum me fac — Modice fidei quare dubitasti.

2. fehlt. Näheres darüber unten.

3. Pauli Bekehrung. (Apostelgesch. 9, 1 ff.; Abb. S. 303.) Im Vorder- und Mittelgrunde eine Reiterschar. Paulus, dessen Roß in die Knie gesunken ist (man beachte die kühne Verkürzung!), sinkt aus dem Sattel. Sein rechtes Bein schwebt halb in der Luft, mit der linken Hand stützt er sich auf den Erdboden während er emporblickt und die Rechte erhebt, um seine Augen gegen die auf ihn eindringenden Strahlen zu schützen. Von seinen Begleitern schauen einige, darunter vorn einer auf bäumendem Roß, verwundert, was mit Paulus geschieht, während die übrigen, von Furcht gepackt, gegen den Hintergrund rechts davonjagen. In den Lüften oben erscheint aus einem Wolkenkranze die Halbfigur Christi und überschneidet Teile der Landschaft. Durch diese strömt ein Fluß, der am fernen Horizont verschwindet. An seinem linken Ufer zieht sich eine Kette

schematisch gezeichneter Berge hin; rechts erblickt man eine turmreiche Stadt. Die Worte der Inschriften entsprechen dem biblischen Text (l. c. V. 4 bis 6): Saule Saule quid me persequeris durum est tibi contra stimulum calci (calcitrare) — Domine quid me vis facere.

4. Ananias bei Paulus. (Apostelgesch. 9, 10 ff.; Abb. S. 305.) Die Szene trägt sich in der gewölbten Vorhalle eines Hauses zu, die sich mit mehreren, von bunten Säulen getragenen Bögen gegen rechts ins Freie öffnet. Durch zwei Bögen im Hintergrunde sieht man in ein mit einer geraden Holzdecke versehenes Gemach, das rechts ein vergittertes Fenster hat. Im Vordergrunde steht Paulus, gestiefelt, in eng anliegenden Beinkleidern und mit einem kurzen Mantel; vor ihm Ananias in einen großen Mantel gehüllt, dem Paulus die Hand aufs Haupt legend. Das Spruchband enthält die Worte des Verses 17: Saule frē (frater) dn̄s (dominus) ihs (Ihesus) misit me ut videas et implearis spū (spiritu) sctō (sancto). Links steht ein ältlicher Mann (Judas?) in kurzem verbrämten Rock und großer Mütze. Er hält die Rechte in die Hüfte gestemmt; das Gesicht ist voll, faltig und bartlos. Zur Rechten schauen mehrere Personen mit Gebärden des Staunens in die Halle hinein, in der Ferne sieht man eine hügelige Landschaft.

5. Petri Flucht. Wir blicken in eine schmale Straße, an deren Ende ein spitzer Kirchturm emporragt. Links ist die von Soldaten bewachte Pforte des Gefängnisses. Rechts steht die Stadtmauer, innerhalb deren vorne das Tor schmal angedeutet ist. Im Vordergrunde hat die Mauer einen tiefen Absatz, über den hinaus der Blick ins Freie möglich ist. In der Gasse erscheint, aus dem Gefängnistor hervortretend, Petrus mit furchtsamer Miene, ein junger Mann in bürgerlicher Tracht hat ihn an der linken Hand gefaßt und weist mit der Rechten gen Himmel, wie um ihn zu ermutigen. Ein zweiter schaut hinten zwischen den beiden hindurch. Auf der rechten Hälfte des Bildes sieht man in eine Landschaft, Petrus entflieht im Laufe und begegnet dem Heilande. Letzterer steht auf einem Steine (der bekanntlich noch gezeigt wird) und trägt sein in starker Verkürzung gezeichnetes Kreuz auf der linken Schulter. Die Worte auf den zwei Spruchbändern lauten: Domine quo vadis — Petre romam iterum crucifigi (Herr, wohin gehst du? — O Petrus, nach Rom, um von neuem gekreuzigt zu werden). Dieses Gemälde, gleich denen unter 6—8, zeigt statt des Himmels ein vergoldetes, gepreßtes Brokatmuster, wie sich dergleichen noch auf zahlreichen Bildern des Pacherkreises, aber auch sonst in jener Zeit findet.

6. Begegnung zwischen Petrus und Paulus. Wir sehen beide, wie sie in die Gefangenschaft abgeführt werden. Die Gruppe links gehört Petrus. Er ist mit Stricken gefesselt, ein Kriegsknecht legt von rückwärts Hand an ihn, mehrere andere stehen im Hintergrunde. Über der Schar flattert eine Fahne mit einem tierkopfartigen Abzeichen; ganz links ist das Stadttor. Rechts die Gruppe mit Paulus, der gleichfalls mit Stricken gebunden ist. Ein junger Krieger, der mit der Linken den Strick festhält, schlägt mit einer Keule auf ihn ein, während ein anderer den Apostel am linken Ärmel gepackt hält. Andere Figuren sind im Hintergrunde angedeutet. Petrus und Paulus halten einander mit den Händen gefaßt und stehen zueinander geneigt, während ein Mann mit eng anliegenden Beinkleidern, Kettenhemd und Federhut dazwischentritt, um sie zu trennen. Die Örtlichkeit ist nur durch einen blumigen Rasen angedeutet, der Hintergrund damasziert. Auf den Spruchbändern spricht Petrus: Vade in pace praedicator, bonr̄ (bonorum) mediā (mediator) et dn̄r (donator) salūt (salutis) iustorum. Paulus antwortet: Pax tecum fūdamētū (fundamentum) eccliā (ecclesiae) pastor ouiu (ovium) et agno (agnorum). (Gehe hin in Frieden, du Prediger, Vermittler für die Guten und Spender des Heiles für die Gerechten. — Friede mit dir, du Grundlage der Kirche, Hirte der Schafe und der Lämmer.)

7. Petri Kreuzigung. Die Szene trägt sich in einer Landschaft zu. Im Hintergrunde sieht man links spitze Berge, rechts eine Stadt mit vielen Türmen, die Rom vorstellen soll, sowie einen Fluß, der hell leuchtend in schräger Linie daherzieht und gegen den Horizont hin von den Bergen des Ufers rechts überschnitten wird. Der Himmel zeigt ein Goldmuster. Fünf Männer sind anwesend, unter ihnen ganz rechts ein älterer mit stark gelocktem Haar und einer Jagdkappe, hinter ihm ist noch ein anderer erkennbar. Spieße und Hellebarden, sowie eine flatternde Fahne, deren Abzeichen nicht zu erkennen ist, ragen über die Gruppe in den Himmel hinein. Zur Linken ist das Kreuz aufgepflanzt, an welchem Petrus mit dem Kopf nach unten mit Stricken angebunden ist. Die Arme erscheinen in starker Verkürzung, das kurze, lockige Greisenhaar hängt abwärts, der Mund ist geöffnet und scheint die Worte zu sprechen, die auf dem Spruchbande stehen: Dn̄s (Dominus) meus de celo ad tr̄ (terram) descendit me

ANANIAS BEI PAULUS
Text S. 304

aūt (autem) de trā (terra) ad ce (celum) reuo (revocare) digāt, (dignatur). (Mein Herr ist vom Himmel zur Erde herabgestiegen, mich aber würdigt er, mich von der Erde zum Himmel zu berufen.)

8. Pauli Enthauptung. Der Vorgang spielt sich innerhalb einer Landschaft ab. In der Ferne erkennt man einen Fluß mit hügeligen Ufern. Vorne links ist die Stadtmauer von Rom mit rundbogigem Tore, zu dem eine Zugbrücke führt. Die Mauer hat Zinnen und ist mit einem runden und einem viereckigen Turme besetzt, die Schießscharten und Ausgußfenster haben. Neben dem Tore steht rechts und links je ein großer Baum. Die Enthauptung des Heiligen ist soeben vollzogen, aus dem Rumpfe spritzt das Blut, aber noch hält sich der Körper aufrecht, und die Hände sind noch zum Gebet zusammengelegt. Bekleidet ist er mit einem Untergewand und einem weiten Mantel, der halb heruntergesunken ist und in reich gebrochenen Falten am Boden liegt. Der Henker hat seine Bewegung noch nicht völlig vollendet und hält mit beiden ausgestreckten Armen das Schwert, sein Körper ist vorgeneigt, während er mit wildem Blick den Hingerichteten anschaut. Er hat keine Kopfbedeckung, seine Haare sind in Unordnung. Rechts steht eine Gruppe von vielen Männern. Ganz rechts sieht man

einen, der offenbar den Kaiser vorstellen soll, in einem bis auf die Füße reichenden Brokatgewande, dessen unterer Saum und weite Ärmel mit Pelz verbrämt sind. Das Antlitz des Kaisers ist geradeaus gegen den Beschauer gerichtet und liegt im Halbdunkel, nur der weiße Bart ist hell beleuchtet. Auf dem Kopfe hat er einen mit Perlen besetzten Hut. Zum Kaiser tritt ein bartloser Mann mit eng anliegenden Beinkleidern, Kettenhemd und darübergeworfenem kurzem Waffenrock, einen schuppigen Helm auf dem Kopfe, und erstattet die Meldung, daß die Hinrichtung erfolgt sei. Dabei weist er mit der Rechten auf die Erde, wo der Kopf des Apostels mit dem Heiligenschein vor des Kaisers Füßen liegt. Hinter beiden taucht der mit einem Barett bedeckte Kopf eines dritten Mannes auf, von zwei anderen sind die Füße zu erkennen. Im Mittelgrunde drängt sich eine Schar von gepanzerten Kriegern, die mit Spießen, Keulen und Hellebarden bewaffnet sind. An der Spitze der Schar steht der Fahnenträger, dessen Kopfbedeckung ein großer spitzer Turban ist. Er blickt, wie es scheint, mit Bedauern auf den Hingerichteten, worüber ein Soldat ihm Vorhaltungen macht. Die Fahne flattert und läßt ein Zeichen gleich einer gotischen Vier (8) erkennen. Statt des Himmels sieht man auch hier das Brokatmuster. Ein Spruchband fehlt erklärlicherweise, da der bereits eingetretene Tod den hl. Paulus an Aussprüchen hindert.

FERDINAND WALLNER
KRANKENHAUSPORTAL
Aus einem Komponierabend

Übersehen wir diese Bilder, so ergibt sich die Zusammengehörigkeit der Nummern 5 bis 8 schon aus dem dekorativen Momente des Goldhintergrundes, sowie ferner daraus, daß sie legendarische Erlebnisse der beiden Heiligen schildern. Die andern drei haben naturalistisch ausgeführten Himmel und stellen biblische Ereignisse dar. Bedauerlich ist, daß ein Bild aus dieser Reihe fehlt. Eine Vermutung über die darauf befindlich gewesene Darstellung hat so weit Sicherheit, daß man behaupten kann, es habe sich dabei um eine Szene aus dem Leben Petri gehandelt. Doch darf man, wie wir weiterhin sehen werden, einen Schritt weiter gehen, und mag mit Fug an seine Berufung denken. Diese acht Bilder haben, wie wir sahen, die Innen- und Außenflächen der beiden Flügel bedeckt. Nun hat das in Tratzberg befindliche Mittelstück vergoldeten Hintergrund mit Brokatmuster. Dergleichen Triptychen aber sind darauf berechnet, in aufgeklapptem Zustande den hauptsächlich festlichen Eindruck zu machen. Als Beispiel sei das klassische Werk der Pacherkunst angeführt, der berühmte Altar von St Wolfgang. Auch bei diesem sehen wir den goldschimmernden Mittelschrein zu beiden Seiten von Malereien eingefaßt, die statt des Himmels Goldmuster zeigen, während die übrigen Flügelmalereien dieses Altars durchweg naturalistische Hintergründe haben. So ist mit Fug anzunehmen, daß auch bei unserem hier in Rede stehenden Altar die vier Bilder mit den Goldhintergründen und dem legendarischen Inhalte an den Innenflächen gewesen sind. Diese Annahme gewinnt dadurch noch an Boden, daß das Mittelfeld die beiden Heiligen ja auch nicht in ihrer biblischen Existenz schildert, sondern in ihrer Herrlichkeit als Kirchenheilige. Die Reihenfolge ergibt sich aus der Aufstellung dieser beiden Figuren, vom Beschauer links Petrus, rechts Paulus. Entsprechend haben wir uns links die zwei Petrusszenen zu denken, und zwar oben Quo vadis, unten Petri Kreuzigung; rechts oben die Begegnung, unten Pauli Hinrichtung. Hieraus folgt wieder, daß auf der Außenseite des Petrus-

ERNST LAURENTY
KRANKENHAUSPORTAL
Aus einem Komponierabend

flügels ebenfalls zwei Petrusbilder gewesen sind, der Paulusflügel hatte außen die beiden biblischen Paulusbilder, nämlich oben die Bekehrung, unten die Szene mit Ananias. Es könnte zweifelhaft sein, ob das fehlende Petrusbild das obere oder untere, ob es Nr. 1 oder Nr. 2 gewesen sei. Jedoch hilft hier der Umstand, daß die noch übrigen Bilder paarweise Pendants bilden: Nr. 1 und 3 zwei Tadelworte Christi, Nr. 5 und 7 zwei Begegnungen, Nr. 6 und 8 zwei Hinrichtungen. Also kann das fehlende Bild nur Nr. 2 und Gegenstück zu Nr. 4 gewesen sein, woraus, da letzteres Bild Pauli Berufung darstellt, Nr. 2 diejenige Petri gewesen sein muß. — Merkwürdig ist, daß die vier Tafeln von den Innenflächen, sowie Nr. 4 Sprünge haben, die zwei andern aber nicht. Und doch bestehen diese aus demselben Holze wie jene, dessen Natur nicht untersucht ist; höchst wahrscheinlich ist es Zirbelholz, das ja bei den Tiroler Malereien jener Zeit allgemein verwandt worden ist. Woher die Sprünge kommen, läßt sich nicht sagen, vielleicht hat die ungleiche Aufbewahrung daran schuld. Die gesprungenen Tafeln mögen stärkerer Wärme ausgesetzt gewesen sein. Bei Nr. 4 entspricht der ganz links sichtbare Sprung dem auf Nr. 8 rechts befindlichen, woraus die einstige Zusammengehörigkeit dieser beiden Tafeln noch vollends erwiesen wird.

Untersuchen wir die Einzelheiten, so fällt durchweg eine außerordentliche Gewandtheit der Zeichnung auf. Gelegentlich werden Verkürzungen gewagt, die mit überraschender Sicherheit getroffen werden. So ist das Roß des hl. Paulus ungemein gut gelungen und zeugt in seiner Haltung von trefflicher Naturbeobachtung. Um so mehr sticht dagegen das sich bäumende Pferd des Reiters links ab, so sehr, daß man zweifeln möchte, ob es von derselben Hand gezeichnet sein kann. Ein Meisterwerk der Verkürzung ist auch der Kopf des im Boot befindlichen Apostels, zweifelsohne das Werk desselben Meisters, der den Pauluskopf der Mitteltafel gemalt hat. Ebenso gehört der Kopf des gekreuzigten Petrus zum Besten auf diesen Bildern. Der Typus des Petruskopfes ist überall der gleiche. Der Kopf Pauli dagegen wechselt einigermaßen, doch ist zu bedenken, daß er in überaus verschiedenen Situationen geschildert wird. Der Ausdruck ist aber überall meisterlich charakterisiert: bei der Bekehrung das Zittern und Staunen, beim Ananias die gläubige Ruhe und gleichzeitig der eigentümlich wiedererwachende Blick. Bei der Begegnung die Resignation und der Ausdruck des Leidens infolge von Mißhandlungen. Der abgeschlagene Kopf endlich verdient wegen seiner kühnen Verkürzung gerühmt zu werden. Der Typus Christi bleibt sich im ganzen ziemlich gleich, er entspricht, ebenso wie jener Petri, dem, welchen wir auch auf andern Gemälden des Pacherkreises antreffen. Die Schilderung der übrigen Personen tut das gleiche. Wir sehen wilde, von Leidenschaften durchwühlte Mienen und Gebärden, und erinnern uns, daß dergleichen schon seit den Zeiten des Brixener, von Semper so genannten »Meisters mit dem Skorpion« Stileigentum der südtirolischen Malerei ist. Man kann auch zum Vergleiche die Bilder der in Neustift befindlichen Zyklen der Katharinen- und Barbaralegende heranziehen, und kommt damit unmittelbar in die Zeit, in der auch unsere Bilder entstanden sind. Es gibt auf den letzteren Einzelheiten, bei den Personen wie beim Beiwerk, die aufs lebhafteste an solche bei jenen Bilderreihen

HANS FAULHABER KRANKENHAUSPORTAL
Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

MICHAEL GRADL KRANKENHAUSPORTAL
Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

erinnern. Dennoch ist sicher, daß unsere Peter-Paulsgemälde mindestens dem Katharinenzyklus an Gewandtheit der Darstellung wie an Tiefe der Erfassung überlegen sind. Die Hinrichtung der hl. Barbara dürfte man dagegen wohl demselben Meister zuschreiben können. Es ist unmöglich, an dieser Stelle der verwickelten, kunstgeschichtlich dabei im höchsten Grade interessanten Frage nach der Autorschaft nachzugehen. Es genüge hier, anzudeuten, daß die Lösung in jener der Frage nach der Tätigkeit Friedrich Pachers gegeben ist. Das Nähere darüber wird in meinem oben erwähnten Buche zu finden sein.

Lassen wir diese Untersuchung hier beiseite, und erfreuen wir uns noch an der Betrachtung der Bilder im einzelnen, so finden wir eine große Menge von Zügen, die hier mit besonders hervorragender Virtuosität gegeben sind, durchweg aber doch den Charakter der Schule widerspiegeln. Hierzu gehören in erster Linie die Hände. Man beobachte, wie der Apostel im Boote die Linke gegen Jesus erhebt, wie dieser mit seiner schmalen Hand Petrus ergreift, man sehe gleichzeitig die brillante Verkürzung seiner Linken und deren sprechende Bewegung. Wie schön sind die Hände des bekehrten Paulus, des Ananias, des fliehenden Petrus u. s. f. Ein Virtuosenstück ist die Darstellung des im Wasser versinkenden Unterkörpers Petri. Wie oft haben sich nicht die mittelalterlichen Maler an dem Problem des Durchschimmerns eines Körpers durchs Wasser versucht. Im Pacherkreise erwähne ich nur die Taufe Christi in Freising und denselben Gegenstand vom Altar in St. Wolfgang. Aber keine dieser Darstellungen erhebt sich zu jener außerordentlichen Naturwahrheit, wie wir sie hier beobachten. Man beachte dabei auch, wie die Gewänder auf dem Wasser schwimmen und sich bauschen. Zu rühmen ist ferner, daß das dramatische Leben, das doch in jedem Bilde unseres Peter-Paul-Zyklus glüht, dennoch in Schranken edler Mäßigung gehalten ist. Auch die rohen Schergen sind hier nicht zu solchen Schreckbildern gestaltet, wie sie innerhalb der Tiroler Malerei sonst so oft zu beobachten sind. Die Nebendinge sind durchweg mit großem Geschick behandelt. Die Gewänder zeigen treffliche Stoffmalerei; die Knitterungen sind öfter übertrieben, doch geht diese Schule darin noch keineswegs so weit wie die späteste Gotik. Bei den Andeutungen der Landschaft befleißigt sich unser Künstler außerordentlichster Sorgfalt, während er doch gleichzeitig ganz in den Banden der Tradition bleibt. Besonders die hohen Berge entbehren der Naturwahrheit. Im übrigen finden wir hier alle Ingredienzien der für jene Schule typischen Landschaft: die Vordergründe belebt mit miniaturartig fein gemalten Blümchen, die Gewässer mit den darauf schwimmenden Schiffen, die einzelnen Bäume, die schematischen, turmreichen Städte, die als Abbildungen bestimmter Ortschaften aufzufassen durchaus verfehlt wäre, die mit leichtem Gewölk belebten Lüfte mit den Dämmerungsstimmungen. Das landschaftliche Element vermischt sich auch mit dem einzigen

Interieur, das bei unseren sieben Bildern vorkommt, freilich nicht wunderbar, denn obgleich die Interieurmalerei zu den besonderen Liebhabereien dieser Schule gehört, boten doch hier die Gegenstände nur diese einzige Gelegenheit. Bei der Ananiasszene sehen wir eine jener typischen Hallen mit Kreuzgewölbe, die Säulen aus buntem Marmor, den buntgemusterten Fliesenfußboden, die verschiedenfarbig gequaderten Türeinfassungen, alles genau wie auf zahlreichen anderen Stücken dieser Neustift-Brixener Richtung. Die perspektivische Behandlung entspricht in ihrer Vortrefflichkeit jener der sonstigen Interieurzeichnungen, von der besonders der St. Wolfganger Altar ausgezeichnete Beispiele bietet. Auch sonst darf die Linearperspektive als wohl gelungen bezeichnet werden, selbst bei dem Schifflein Petri, das freilich nicht ohne einige Befangenheit gezeichnet ist. — Da die Beschreibung unserer Bilder nur nach den Photographien erfolgen kann, so ist leider eine nähere Würdigung der Farben nicht möglich. Nur ganz im allgemeinen vermochte Herr Osterrieder mitzuteilen, sie seien tief und voll gewesen. Das stimmt freilich bestens zu dem Kolorit des Tratzberger Mittelstückes wie zum Farbencharakter der Gemälde des Pacherschen und Neustift-Brixener Kreises überhaupt. Immerhin ist auch ohne das klar, daß diese Werke zu den ausgezeichnetsten Erzeugnissen der Tiroler Kunst um 1475 gehören. Es wäre aufs lebhafteste zu wünschen, daß die kostbaren Stücke wenn irgend möglich wieder in den engeren Gesichtskreis der kunstgeschichtlichen Forschung gebracht würden und in Tirol oder in Bayern, ihrer alten oder ihrer neueren Heimat, wieder einkehrten.

ANGELO NEGRETTI KRANKENHAUSPORTAL

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

»Selbst der Künstler und Dichter, obgleich beide nur für das Wohlgefallen bei der Betrachtung arbeiten, können nur durch anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen.« Schiller

DIE »DREI ELENDEN HEILIGEN«

Ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende

Von Dr. ANTON NAEGELE, Riedlingen a. D.

(Schluß)

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, da die Ottobeurer Ausgabe der Ingolstädter Lebensbeschreibung im Druck erschien, mag der Kult der drei Elenden neu aufgeblüht sein auch in Hürbel; zur selben Zeit erhielten sie ja in der anderen Freybergschen Besitzung Rechtenstein einen eigenen Altar. Kenntnis und Verehrung des Kirchenpatrons St. Alban mußte zurücktreten, wie ja oft Nebenpatrone aus verehrten Heiligenbildern entstehen. Ein Flügelaltar, der früher in der Kirche von Hürbel war, dann mit anderen Kostbarkeiten altdeutscher, schwäbischer Kunst verkauft und in alle Welt zerstreut wurde, enthielt neben Maria und St. Johannes Baptista auch die Figur

MICHAEL GRADL QUELLPLATZ

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

des hl. Alban,[1]) was für das Dasein und Fortleben des Patronats des wohl ebenfalls englischen Heiligen sprechen kann. Außerdem geht aus einer in dem eben zitierten Inventar gefundenen Notiz hervor, daß sich die drei oben besprochenen Figuren der »Elenden«, die mit unserem Kupferstich wenig Ähnlichkeit haben, auf dem südlichen Seitenaltar einst befanden.[2])

An dem linken Ufer der Donau und über dem durch Felsen sich durchzwängenden Fluß liegt malerisch das Dörfchen Rechtenstein, Kirche mit einigen Häusern auf halber, Burgruine und weitere Häuser auf ganzer Höhe und unten am Fluß die Bahngebäude, Mühle, Fabrik. Mit Recht führt es seinen Namen, längst Lapis, Stein genannt, dann zur Unterscheidung erstmals 1410 urkundlich als »die Vöstin genannt zum Rechtenstein auf der Thonau gelegen« nachzuweisen und wurde so der namengebende Stammsitz eines der verzweigtesten schwäbischen Geschlechter, der Freiherrn vom Stain zum Rechtenstein. Ihr Wappen sind in Gold drei gestürzte schwarze Wolfsangeln, Helmzier eine aufrechte schwarze Wolfsangel, die Enden mit Pfaufedern besteckt; es schmückt noch heute den Altar der »drei elenden Heiligen«. Ein Wolf vom Stein verkaufte 1410 an Graf Eberhard von Württemberg eine der beiden Burgen Rechtenstein.[3])

[1]) Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar. Biberach 1909, S. 130.

[2]) Ebenda, S. 129.

[3]) Vgl. Oberamtsbeschreibung Ehingen, II, S. 203.

KARL KUOLT QUELLPLATZ

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

HANS FAULHABER QUELLPLATZ

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

Von demselben Heiligtum herab grüßt das Wappen ihrer Erben. Die Herren von Freyberg sind seit ca. 1593 in Allmendingen bei Ehingen a. D. ansässig; die wahrscheinlich einer Lindauer Familie entstammten und seit Ende des 15. Jahrhunderts in Ehingen nachweisbar wohnhafte Familie Renner wurde 1520 wiederholt mit Allmendingen belehnt; ihr Wappen ist ein steigendes schwarzes Roß in Gold; ein Johann Marquard war Deutschordenskomtur in Nürnberg (1678), Weinsberg 1685, Ulm 1696.[1]) Von diesen Renner zu Allmendingen kauften die Freyberg zu Altheim bereits 1588 Waldungen, nach und nach erwarben sie auch andere Teile des Dorfes, bis 1751 selbst Württemberg seinen Anteil an die Freyberg verkaufte. Grabmäler der Familie befinden sich in Klein-Allmendingen und besonders schöne in Öpfingen. In Bayern blüht heute noch die Linie Freyberg-Öpfingen.

Der Malteser Heinrich Ferdinand vom Stein starb 1743 ohne Hinterlassung eines Sohnes. Teile der Herrschaft erhielten nach langem Prozessieren unter anderem die Gräfin Maria Anna v. Fugger, geb. v. Stain, und die von Freyberg-Hürbel und von Freyberg-Öpfingen. Johann Anton von Freyberg-Hürbel löste 1791 die anderen Teile ein, so daß seine Familie drei Viertel besaß, die später an die Thurn und Taxis kamen. Die Schloßkaplanei Rechtenstein, eine Steinsche Stiftung, seit dem 15. Jahrhundert vom Kloster Marchtal versehen,[2])

[1]) Beschr. d. Oberamts Ehingen, II, S. 60.

[2]) Vgl. Kurze Gesch. v. Marchtal, S. 55.

ANGELO NEGRETTI QUELLPLATZ

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

ANGELO NEGRETTI GRABFIGUR

wurde ums Jahr 1816 nach Obermarchtal gezogen.

Die Kirche auf der Höhe, dem hl. Georg geweiht, ist in zierlichem Barockstil gebaut. Die neue Ehinger Oberamtsbeschreibung [1]) weiß leider nur das mitzuteilen, sie zeige an den beiden zopfigen Seitenaltären die Wappen von Stein und Freyberg, ein Weihwasserbecken die Jahreszahl 1744. Die Verwandtschaft beider Familien, derer von Stein und von Freyberg, hat ein altes schwäbisches Sprichwort [2]) überliefert. »Zwei Berge und ein Stein«, gemeint sind die Freyberg, Rechberg und Stein zum Rechtenstein, von denen vor allem die Rechtensteiner als ritterliches Geschlecht, ruhmgekrönt in vielen Turnieren und im edlen Waidwerk, das ja ein Gleichnis der Schlachten, des ernsten Kriegsgotts lustige Braut nach Schiller ist, weithin in und außerhalb Schwabens gefeiert worden. 34 Turnierkönige, Turniervögte und Turniersieger zählt die leider noch ungedruckte Familiengeschichte derer von Stein; auch unter den bei Sempach gefallenen Rittern waren zwei des Geschlechts, Heinrich und Konrad; ihr Wappen hängt an der Grabstätte der unter Herzog Leopolds von Österreich Führung Erschlagenen im Kloster Königsfelden. Das seit 1910 hübsch renovierte Kirchlein mit seinem schlanken Barock-Zwiebelturm, wie fast alle Kirchen der Umgebung der oberschwäbischen Klosterbauten zeitlich einander nahe, solche tragen, hat drei Altäre, von denen uns einzig der rechte Seitenaltar beschäftigt. Über der einfachen Altarmensa erhebt sich auf einem wenig gegliederten Oblongum mit einer Kartusche in der Mitte und der wohl neuangebrachten Anrufung: »Ihr heiligen drei Elenden bittet für uns!« die Nische ca. 1,30 m hoch, 1 m breit und baldachinartig abgeschlossen. Darin stehen auf einfachen Postamenten die drei elenden Heiligen: St. Herenneus links, in der Mitte St. Archus, rechts St. Quardanus, die mittlere Gestalt auf erhöhtem Postament. Der Vater der beiden unterscheidet sich jedoch nur durch die Stellung, nicht durch sichtbare Altersunterschiede von den zwei jüngeren Söhnen. Die mittlere Figur ist nach dem Aspekt um kaum 1—2 cm höher. Die Seitenfiguren messen vom Fuß bis zum Hutrand 70 cm, die Stäbe, die jeder in der Hand hat, sind 10 cm höher. Nur in der Farbengebung ist ein Unterschied gemacht: die Schuhe über die Waden vergoldet, das Knie nackt, Mantel gegürtet, blau, rot, grün, Kragen über die Schulter wieder bei allen Gold, Hut breitkrempig, schwarz mit Goldrand; alle drei mit starkem Bart- und Haarwuchs, Stand- und Spielbein bewegt wie zum Ausschreiten. Weitere Symbole als der Wanderstab sind nicht zu sehen. Zur Seite steigt über der Nische das Flechtwerk mit zwei reizenden Engelköpfchen links und rechts von der Muschelkrönung; darüber das Allianzwappen der Stein und Freyberg: links das Steinsche Wappen. Das rechte Wappen ist das der Steinschen Erben, Freiherrn von Freyberg.

Wir beachten noch vor dem Abschied von dem so idyllisch gelegenen Kirchlein die Tafel an der Seitenwand, die unter Glas ein altes Manuskript bewahrt: ein Auszug aus dem darin zitierten Buch »Glückseliges Elend« Ingolstadt 1739, der die Legende nach der Tradition von Ötting in Bayern, Geschichte der Wallfahrt, die zur Zeit des »Schmalkaldischen Ketzerkrieges« und im Dreißigjährigen Krieg unterbrochen worden, die Ausgrabung der

[1]) II, S. 200. Drei römische Säulenbruchstücke sind am Brühlhof als Dengelsteine verwendet. O. A. Ehingen II, S. 200.

[2]) Vgl. zu dessen Erklärung Beck im Schwäb. Archiv 29 (1911), S. 171. f. Ein Grabmal des Joh. A. J. von Stein z. R. 1765 in Harthausen, O. A. Oberndorf, andere in Obermarchtal.

ANGELO NEGRETTI PORTRÄT
Holz

Gebeine 1627 und die Grabschrift mitteilt, deren Bedeutung, soweit sie überhaupt ermittelt werden könne, die Lebensbeschreibung angebe. Von dem Rechtensteiner Kult erfahren wir nur den einen Satz, daß auch in neuester Zeit die Wunderkraft der drei elenden Heiligen nicht ausgegangen sei, wie mancherlei Votivdenkmale unseres Kirchleins in Rechtenstein beweisen. Solche sind indes heute nicht mehr zu sehen; vor Jahren seien noch Wachsglieder am Altar gehangen. Zum Schluß wird »jeder wißbegierige Verehrer« zur Einsicht in die Beschreibung bei der hiesigen Kirchenpflege hingewiesen — das einzige Exemplar des Buches, das in der Gegend existiert; auch die Pfarrregistratur in Obermarchtal besitzt keine Beschreibung.[1])

Was die Monumente auf schwäbischem Boden über die seltene Trias von Heiligen erzählen, dürfte hiemit erschöpft sein. Die Suche nach Dokumenten war leider vergeblich. Weder die Pfarr-Registraturen in Hürbel und Rechtenstein—Obermarchtal, noch die Archive der Freiherrn von Freyberg-Eisenberg in Allmendingen und Freyberg-Schütz in Haldenwang[2]) enthalten Akten über Altarstiftungen, die sicher diesen Familien zuzuschreiben sind. Nur die eine Notiz hat Domherr Stuttner im Eichstätter Pastoralblatt über die Stiftung eines Ex voto nach Etting durch einen Malteserritter von Freyberg 1743 überliefert, die uns allein neben dem Freybergischen Wappen in Rechtenstein die verschütteten Spuren des Zusammenhangs von Etting—Hürbel—Rechtenstein hinsichtlich des »Elenden«kultes aufzuhüllen vermag. Ob nicht auch an dem einstigen Hürbeler Elendenaltar, von dem die drei Figuren der Heiligen in ein Kästchen verbannt wurden, ein solches Stifterwappen angebracht war? Auf eine Familientradition deutet die briefliche Mitteilung des Herrn Barons Markus von Freyberg-Schütz auf Schloß Haldenwang bei Burgau hin, wonach sein alter Oheim Frh. v. Freyberg in Allmendingen die sogenannten drei elenden Heiligen »als speziell Freybergsche Heilige« bezeichnet habe. Wieweit die Kenntnis des Namens und der Herkunft der seltsamen Volksheiligengestalten verloren gegangen war, beweist die interessante weitere Briefnotiz, der alte Freiherr habe behauptet, es seien drei Bettler gewesen, die »Hinke, Hanke und Schlanke« geheißen hätten — zum numen der Volkslegende das passende nomen!

Unsere beiden Altarskulpturen geben den Charakter der ursprünglichen Legende getreulich wieder; als Pilger,[3]) peregrini exules stehen sie vor uns, jedem die Frage entlockend: Hi, qui sunt et unde venerunt?[4]) Überwuchert von späterer Sagenbildung, die ihre Motive aus dem Ergebnis der Ausgrabung und Reliquienerhebung in Etting im Jahre 1627 gezogen hat, aus dem Mißverständnis der Grabdeckplatte mit dem Epigramm des römischen Soldaten Herennius und den

[1]) Der gütigen Vermittlung von Herrn Kaplan Fischer, Obermarchtal, verdanke ich die Aushändigung des seltenen Buches.

[2]) Diesen Aufschluß verdanke ich den gütigen Bemühungen und Mitteilungen des Freiherrn Hans Christoph v. Freyberg in Allmendingen und Markus v. Freyberg-Schütz in Haldenwang. Die handschriftliche Tafel in Rechtenstein, mit kurzer Biographie, scheint eine Kompilation des Wurmschen Büchleins zu sein; sie weiß von wunderbaren Erhörungen und jetzt verschwundenen Votivgaben in dem Kirchlein.

[3]) Heilige Pilger, nach Ed. Paulus wohl Apostel, stellt ein Schnitzaltar der fünften Kapelle der Stadtpfarrkirche in Rottweil dar. Schwarzwaldkreis, S. 305.

[4]) Ein andersartiges Gegenstück zu unseren drei »elenden« Heiligen dürfte sich in Enslingen, O.-A. Hall, in Württemberg finden. Dort sind drei Alabasterfiguren aufgestellt, die als die »drei seltsamen Heiligen« bezeichnet werden und die Namen tragen: Günther, Viktor und Quirin, vgl. Wiedmann, S. 226, Chronica der Reichsstadt Hall, Handschrift in der Landesbibliothek, Cod. Hist. Fol. 8, h. v. Kolb, Geschichtsquellen der Stadt Hall, 1904, S. 226; vgl. auch die Legenden über St. Nicolaus Peregrinus.

zur Reliquienumhüllung dienenden Tuchstücken, erscheinen die Heiligen in Etting als Kaufleute oder Soldaten dargestellt, beides kombiniert auf unserem Stich: Die drei Elenden als Patrone von Hürbel. So ist Werden und Wachsen der eigenartigen Legende auch in der Kunst versinnbildet.

Darin liegt nicht zum wenigsten der Reiz, den die literarische wie die ikonographische Ausprägung eines volkstümlichen Sagenmotivs selbst in modernster Zeit und auf modernste Forscher auszuüben vermocht hat. Bei allen Irrwegen, vor welchen sowohl populäre Tradition als wissenschaftliche Interpretationsversuche nicht bewahrt geblieben sind, repräsentieren die »drei elenden Heiligen« in bayerischen wie schwäbischen Landen, in Kunst und Legende eine echt germanische Seite des Volksgemüts, die als echter Kern in der vergänglichen Schale mehr oder weniger echter Überlieferung eingeschlossen liegt, die dankbare Erinnerung des Volkes an die Segnungen der Kultur, die vor Zeiten christliche Mönche vom britischen Eiland in die deutschen Wälder gebracht.

DIE WEITERENTWICKLUNG DES EISENBETONS

im Kirchenbau und die dadurch bedingten neuen Architekturerscheinungen des Auslandes

Immer weiter vorwärts schreiten die großen Erfolge und Errungenschaften in der Bautechnik, eine jede Erfindung wird ausgebildet zu einer nie geahnten Vollkommenheit, die uns ermöglicht, mit verhältnismäßig einfachen Mitteln alle bisherigen Schwierigkeiten zu überwinden. Wie ist nicht schon die Anwendung des Eisenbetons im Bauwesen vervollkommnet worden! Zwei eigenartige Kirchenbauten in Frankreich und Amerika, die in letzter Zeit zur Vollendung kamen, geben Zeugnis von der Weiterentwickelung des Eisenbetonbaues, andernteils von der originellen Auffassung der Art und Weise, wie der Amerikaner der Neuzeit die Kirche gestaltet.

Der französische Architekt A. de Baudot hat in Paris auf der place des abesses ein Kirchenbauwerk geschaffen, das durch seine Konstruktions- und Ausführungsweise unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen dürfte. Bei St. Jean de Montmartre, so heißt die Kirche (Abb. S. 316—319), bedient sich der Architekt nicht der bisherigen reinen Eisenbeton-Bauweise allein, sondern geht einen Schritt weiter und bringt eine gemischte Konstruktion des Steineisenbaues, also einer Verbindung von Eisendraht, Hohlziegeln und Zement, die bequemer und auch billiger ist, in Anwendung. Er bildet die lotrechten Teile, also Wände und Stützen, mit Hohlziegeln und Eisenarmierung (Abb. S. 220), die wagrechten Partien dagegen aus zwei Elementen, der Platte sowie dem Grat. Prof. Hartung teilt mir mit, daß Baudot erstere stets in Eisenbeton in einer Stärke von 7 cm herstellt, den schmalen, je nach Spannweite 20—50 cm Höhe erreichenden Grat dagegen, wo er als sichtbare Rippe verbleibt, in Steineisen.

Bei der Eisenarmierung hat er sich des Systems Cottancien, bei welchem in die Platte ein zusammenhängendes Geflecht eingelegt und auch die Eiseneinlage der Grate durch ein solches verbunden wird, bedient. Der Grat versteift die Platte im Sinne der Durchbiegung, wie diese jenen nach den Seiten hin; derselbe kann über oder unter die Platte gelegt werden, ohne daß die Tragfähigkeit verändert würde. Daß Baudot die Konstruktionsteile nicht versteckt, sondern ausbildet, im Sinne unserer alten Meister, davon gibt die Architektur der Kirche Aufschluß, wobei gleichzeitig gesagt werden muß, daß dieser Architekt ein hervorragender Kenner der mittelalterlichen Baukunst Frankreichs ist. Er bemüht sich hier, die konstruktiven und künstlerischen Traditionen der Alten in neuer technischer Gestalt zur Anwendung und Ausbildung zu bringen, die er als ersten Versuch

ANGELO NEGRETTI KRANKENHAUSPORTAL (SKIZZE)

Aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins München

ANGELO NEGRETTI ECCE HOMO

bezeichnet, der freilich etwas befremdend, aber höchst originell in die Erscheinung tritt. Diese Verwendung der Materialien bietet Vorteile, die uns bisher fremd waren. Dadurch ist es möglich, daß Decke und Boden eins sind und die Gewölbe die Bedachung bilden. Hinsichtlich der Aufteilung der Grate, meint Hartung, läßt sich Baudot von der Annahme leiten, daß deren versteifender Einfluß auf die Platte nur auf etwa 2 m beiderseits sich geltend mache. Mit Rücksicht auf den Wärmeunterschied zwischen außen und innen und die mögliche Durchfeuchtung sind die äußeren Gewölbeschalen doppelt mit Zwischenfüllung von Eisenschlackenbeton, die Wände mit Luftschicht ausgeführt.

Die Kirche ist auf schlechtem Baugrunde errichtet und besteht aus dem Hauptschiff von 12 m Breite und 34 m Länge und aus je zwei 5 m breiten Seitenschiffen. Die Höhe des Mittelschiffes beträgt 22 m. Die zwei Gewölbe des Hauptschiffes krönen über Viereck stehende Kuppellaternchen, die zur Beleuchtung und Lüftung dienen (vgl. Abb. S. 317). Interessant ist die Feststellung, daß die Brüstungsgeländer und Fenstermaßwerke bei einer geringen Stärke von 7 cm die Festigkeit von dreimal so dickem Steinwerk haben sollen.

Bei dem Bau, welcher 450000 Fr. kostete, ist zu berücksichtigen, daß die Aufwendungen für die Pflege der Dachdeckungen in Wegfall kommen. Baudot ist es gelungen, durch das von ihm neuerwählte Baumaterial dem Kirchenbau eine neue moderne Ausdrucksweise, das heißt einen neuen Stil zu geben, der freilich zurzeit noch etwas eigenartig erscheint. Bei aller Hochschätzung und Anerkennung des Bauwerkes empfinde ich aber, wenn ich mich in die innere Raumgestaltung vertiefe, eine gewisse Kälte und Nüchternheit, die nicht weichen will. Gerade durch die geringe Stärke der Strukturteile, wie Pfeiler und Bögen, wodurch eine Ersparnis an Raum und vielleicht auch an Kosten usw. gemacht worden ist, leidet das ästhetische Gefühl. Ja, wenn nicht alles seine zwei Seiten hätte!

Alles in allem wird man beim Anblick dieses Kircheninnern immer etwas an eine Ausstellungshalle erinnert. Besser wäre es vielleicht gewesen, und eine wohltuende Beruhigung fürs Auge, wenn die halbkreisgeschwungene ornamentale Emporenbrüstung durch eine ein-

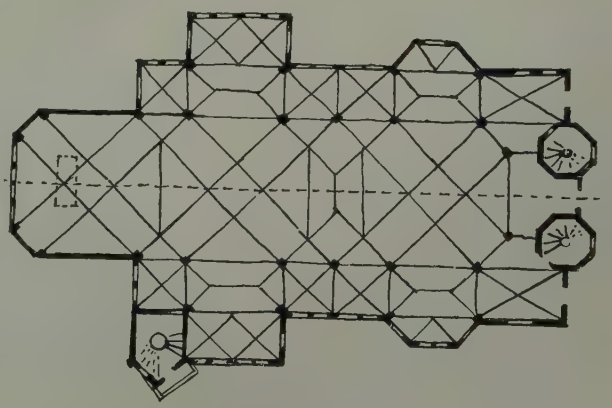
AUSSENANSICHT VON ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS
Text S. 314–316

fache und geradlinige ersetzt worden wäre. Die Formensprache soll, wie Baudot mir schrieb, jedoch nur ein Versuch sein, sich der Konstruktion anzupassen; hoffen wir, daß auf diesem Gebiete weitere Fortschritte zu einem günstigen Resultate führen möchten.

Eine andere Kirche, aus denselben Baustoffen errichtet wie die genannte, ist die neue in Wolkenkratzerstil hergestellte, am Broadway in Neuyork (Abb. S. 319). Ich bemerke jedoch gleich im voraus, daß ich dieses Bauwerk nicht als schön hinstellen will. Aber wir dürfen uns nicht die Augen verschließen und solche seltsame Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Technik bezüglich Architektur unbeachtet lassen. Interesse erwecken derartige Neuerungen immer.

Dieses vor kurzem hergestellte Gotteshaus, das, wie ich in einem Neuyorker Blatte las, »dem praktischen Gebrauche übergeben wurde«, sendet, der bekannten Sitte des Landes entsprechend, eine Reihe Etagen gen Himmel und ist mit amerikanischer Schnelligkeit erbaut, die alles bisher darin Geleistete in den Schatten stellt. Wie der Architekt Osten daselbst mitteilt, wurde der sonst nur bei amerikanischen Miethäusern angewendete Stil nicht etwa wegen ästhetischer Vorzüge gewählt, sondern aus Gründen der Raumökonomie, die durch die verhältnismäßig geringe Fläche des Bauplatzes geboten war. Die große Anzahl Räume, welche jetzt in einem modernen amerikanischen Gotteshause nötig sind, lassen eine wagrechte Ausdehnung durch die unerschwinglichen Bodenpreise am Broadway nicht zu. Alles wird horizontal in die Höhe gebaut. Die Kirche enthält nicht bloß die bisher erforderlichen, für den Gottesdienst notwendigen Räume, sondern auch Versammlungslokalitäten für Missionen, eine Banketthalle, Amtswohnungen, ein Heim der Gesellenvereinigung, sogar eine Art Gasthaus für Fremde, dann große Zimmer für Missionsdienst, endlich ausgedehnte Küchen im Kellergeschoß.

Im ersten Stock des Turmes ist die soziale Halle untergebracht, die 400 Menschen faßt, und zu religiösen Übungen dient. Im zweiten Stock befindet sich die Sonntagsschule, mit Raum für 600 Personen. Das dritte Stockwerk enthält Galerien für eine tiefer gelegene Kapelle, das vierte Missionsräume, das fünfte ist für junge Männer und für die Bibliothek bestimmt. Das sechste enthält Räume für Kanzleien usw. Endlich im siebten und achten Stockwerke sind Kirchenmuseum und historische Denkwürdigkeiten, die sich auf frühere Kirchenangelegenheiten beziehen, untergebracht. Die übrigen Stockwerke des Turmbaues enthalten Glockenräume und anderes mehr.



KIRCHE ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS, GRUNDRISS
Text S. 314–316

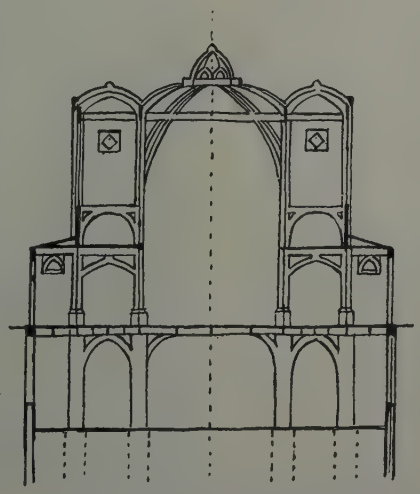
INNERES DER KIRCHE ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS
Text S. 314—316

Unter der eigentlichen Kirche ist das Kellergeschoß in mehrere Stockwerke geteilt und ein wahres Labyrinth von allerlei Räumen. Der unterste, 17 m unter dem Straßenniveau liegende Saal enthält die Pilgerhalle, die übrigen Theater- und Konzertsäle zu geistlichen Musikaufführungen, mit einer großartigen elektrisch betriebenen Orgel.

Die Kirche, mit einem Aufwande von fünf Millionen Mark errichtet, unterscheidet sich, was Höhe anbetrifft, nicht von den gewöhnlichen Wolkenkratzern, an denen Neuyork so reich ist. Interessant ist die Mitteilung der Kirchenbehörde, daß der eigentliche Kirchenraum 1600 Menschen beherbergen, die anderen Räumlichkeiten dagegen, die über und unter der Kirche liegen, 8000 Personen fassen können.

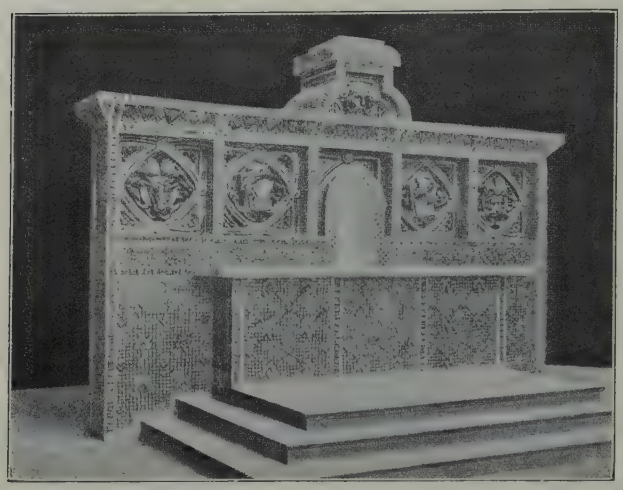
Leider fehlen mir Anhaltspunkte über die Konstruktion dieser Kirche, welche einen eigenartigen Bestandteil von amerikanischem Eisenbeton enthalten soll. Denn auf mein Schreiben um Aufschluß teilte mir die Kirchenbehörde kurz mit, daß darüber Anhaltspunkte nicht gegeben werden können! Es wäre interessant gewesen, einen Einblick in das gepriesene neue patentierte, überaus feuersichere Material, Stahl und Zement, zu gewinnen.

Die Außenseiten der Kirche sind in lichtgelben Glasurziegeln mit Terrakottaornamentik gehalten. Den Stil kann man als eine freie Behandlung altfranzösischer und englischer Gotik bezeichnen. Als Schlußbetrachtung dürfte noch die Mitteilung von den gutgeleiteten, echt amerikanischen Finanzverhältnissen der Kirche von Interesse sein, worin es heißt: Die mißlichen Passiva in der Bilanz des Kirchenvermögens wurden durch gute Aktiva mehr als wett gemacht und es hat sich eine Segensfülle über die Kirchenkasse ergossen und gegenwärtig überfließt die Schale!



KIRCHE ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS (SCHNITT)
Text S. 314—316

Wenn ich hier zwei der auffälligsten Erscheinungen auf dem Gebiete des neuesten



HOCHALTAR DER KIRCHE ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS
Vgl. Abb. S. 317

Kirchenbauwesens im Auslande, sowie die immer mehr vorwärtsstrebende Technik des Eisenbetons geschildert habe, mit der unsere modernen bzw. neuesten Kirchen hergestellt werden, so will ich gleichzeitig einmal die dadurch entstandene Architektur beleuchten, welche die Folge solcher Neuerscheinungen bildet. Zwar ist man bei Verwendung des Eisenbetons über die Nachahmung überlieferter Gewölbeformen im allgemeinen nicht hinausgekommen, aber durch diese Technik ist dem Architekten ein weitgehendes Spiel zu neuer schöpferischer Kraft gegeben, die ihn förmlich dazu reizt, neuere, als die bisherigen Formen zu bilden. Das liegt in der Natur der Sache. Aber oftmals sind aus den bisherigen architektonischen Bauten reine Ingenieurgebilde geworden. Es fragt sich nun, wieweit wir eigentlich zu gehen haben, bzw. gehen dürfen, um die ästhetischen Rücksichten in höherem Maße zur Geltung zu bringen. Mit dieser Frage haben sich die einzelnen Architekten- und Ingenieurvereine wiederholt beschäftigt.

Das Hochbauwesen, sagt H. S. Klette, befand sich bisher im Vorteil dem Ingenieurwesen gegenüber, denn die Architektur hat glänzende Epochen hinter sich, die Jahrhunderte, ja Jahrtausende zurückliegen, sie vermag sich auf mustergültige Beispiele zu stützen, auf Systeme, die ästhetisch bis in das Kleinste durchgebildet und festgelegt sind — und neben den ausgeführten Bauten stehen ihr Sammelwerke zur Verfügung, mit Fleiß zusammengetragen, von reichem Inhalt und bemerkenswerter Vollständigkeit. Auch ist die Formensprache des Architekten durch langandauernde Wirkung selbst dem Laien verständlich geworden und damit auch eine Schulung des Urteils im Volke herbeigeführt, die vor dem Überschreiten der Grenze zwischen Schönem und Unschönem, Berechtigtem und Unberechtigtem eine gewisse Sicherung zu bieten vermag.

Sehr vernehmlich ist der Ruf nach Freiheit für die christliche Kunst. Doch ist auch hierbei nicht zu verkennen, vielmehr genügend zu betonen, daß die kirchliche Baukunst nicht freie Kunst im vollen Sinne sein kann, sondern Bedürfniskunst ist.

Mit der Einführung des das Bauwesen lange Zeit beherrschenden Eisens, für das eine neue, zunächst nicht allgemein verständliche Sprache zu schaffen war, ergaben sich Unstimmigkeiten. Weit auseinanderliegende Stützen wurden durch zusammengesetzte Träger verbunden, bei denen die Ausnutzung des Materials allein vorangesetzt wurde. Das Eisen im Hochbau hatte nun seine Bedenken, es war trotz Verbesserungen nicht feuersicher. Große Brände, die bei solchen Bauwerken zu verzeichnen waren, ergaben, daß die eisernen Säulen und Träger von der Hitze erglühten und zusammenbrachen. Dann ging man zu Beton und

BLICK AUF DAS GEWÖLBE VON ST. JEAN DE MONTMARTRE IN PARIS
Text S. 314–316

später zu Eisenbeton über, eine Konstruktionsweise, die beständig, feuersicher, aber allerdings sehr kostspielig ist.

Es gab nun eine Zeit, namentlich bei reinen Ingenieurwerken, wo der Architekt diese nur zu verschönern hatte und den von Ingenieuren festgestellten Konstruktionsformen kulissenartigen Schmuck gab. Ja, es wurden oft Konstruktionswerke vom Architekten nur als notwendige Übel betrachtet, die eben von ihm durch allerlei Verzierungen verhüllt wurden. Diese Zeit haben wir zum Glück hinter uns und suchen nun, gleich den Gesetzen der altgriechischen Bauwerke, eine Verschmelzung von Konstruktion und Architektur anzubahnen. Freilich immer geht es nicht so recht, wie wir es namentlich bei Brückenbauten ersehen, die der Architekt eben nicht allein infolge der vielen statischen Gesetze konstruieren kann. Denn beides: Künstler und Ingenieur in einer Person kann vor allem bei komplizierten und größeren Werken unseres Zeitalters der Techniker nicht sein.

Aus alledem geht nun hervor, daß der Künstler in die Gesetze der heutigen zahlreich erscheinenden Konstruktionssysteme eindringen muß, wie es auch Baudot bei seinem in vorstehendem beschriebenen Kirchenbau St. Jean de Montmartre getan hat, dessen Formensprache uns wohl etwas befremdend erscheint, aber mit der Konstruktion aufs engste verschmolzen ist.

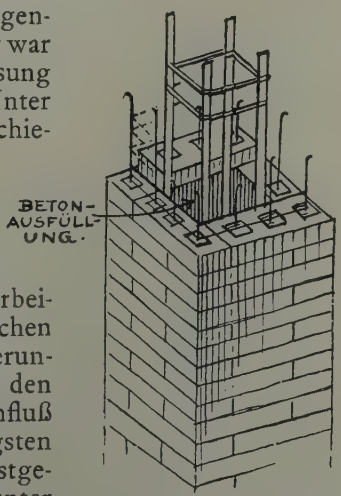
Hugo Steffen, Archt.

NEUE KIRCHE AM BROADWAY IN NEUYORK
Text S. 316—319

GENERALVERSAMMLUNG

der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Die am 4. Juli abgehaltene Generalversammlung nahm einen allseitig befriedigenden Verlauf, der auf eine glückliche Weiterentwicklung der Gesellschaft hoffen läßt. Sorgfältige Vorarbeiten und eingehende Besprechungen hatten die Fragen, um deren Schlichtung es sich handelte, so weit geklärt, daß sich die äußerst wichtige Tagesordnung rasch abwickelte. Die Vorstandschaft hatte eine neue Geschäftsordnung für die Generalversammlungen vorgelegt, die nahezu einstimmige Annahme fand. Der wichtigste Gegenstand der Tagung war aber die Neufassung der Statuten. Unter Verwertung verschiedener früherer Vorarbeiten hatte die Vorstandschaft die Satzungen vollständig neu durchgearbeitet und außer manchen anderen Verbesserungen namentlich den gebührenden Einfluß des hochwürdigsten Episkopates festgelegt, letzteres unter dem unumwundenen Beifall aller Teilnehmer an der Generalversammlung. Es er-



HOHLSTEIN-PFEILER MIT EISENARMIERUNG

ST. JEAN DE MONTMARTRE PARIS. *Text S. 316*

gab sich dann auch die hocherfreuliche Tatsache der debattelosen einstimmigen Annahme der Neufassung der Satzungen. Auch wurde einstimmig beschlossen, daß die vom 1. Präsidenten, Oberamtsrichter Franz Xaver Riß im Auftrage der Vorstandschaft verfaßte Denkschrift zu den Satzungen als Auslegungsbehelf derselben zu betrachten ist. Nach Vornahme der Wahlen zur Vorstandschaft erfolgte die Besprechung verschiedener Anregungen, wobei der Vorsitzende auf einen neuerlichen Beschluß der Vorstandschaft hinwies, alsbald ein Mitgliederverzeichnis herauszugeben. Möge dem schönen inneren Erfolg der letzten Tagung nun auch der so nötige äußere Erfolg weiterer Verbreitung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst beschieden sein!

§ 1 der Satzungen lautet in der neuen Fassung:

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat zum Zweck die Pflege der Kunst auf allen ihren Gebieten, insbesondere die Pflege der selbständig schaffenden bildenden Kunst, im christlichen und kirchlichen Sinne.

Sie stellt sich namentlich folgende Aufgaben:

a) Förderung der ihr angehörenden Künstler, insbesondere durch die Vermittlung von Aufträgen, Errichtung einer Auskunftstelle, Ankauf und Verlosung von Originalwerken, ständige Ausstellung von solchen, Veranstaltung von Wanderausstellungen, Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit der Mitglieder durch Besprechungen und Verbreitung von Vervielfältigungen;

b) Veranstaltung von Lehrkursen über den Geist und die Ziele der christlichen Kunst und in dieser Beziehung auch über die Heilige Schrift, die Glaubenslehre, die Liturgik, Symbolik, Ikonographie und das Heiligenleben, Beantwortung von Anfragen aus diesen Gebieten und Begründung einer Fachbibliothek;

c) Weckung und Verbreitung des Verständnisses für das Wesen und die Bedeutung der christlichen Kunst durch Schaffung und Förderung einer christlichen Kunstliteratur, Abhaltung von Vorträgen für weitere Kreise, Veröffentlichung von Abhandlungen und Bereitstellung guter religiöser Bilder für das Volk.

Das Schwergewicht der Tätigkeit der Gesellschaft ruht bekanntlich auf der Jury. Darüber trifft § 13 folgende Bestimmungen:

Die Jury besteht aus acht Mitgliedern und zwar zwei Architekten, zwei Bildhauern, zwei Malern und zwei Geistlichen. Die zwei Geistlichen werden von der Vorstandschaft aus der Reihe der ordentlichen Mitglieder, die sechs Künstler von den der Gesellschaft angehörigen Künstlern aus ihrer Mitte gewählt. Die Wahlen finden alle Jahre statt. Für besondere Fälle hat die Jury selbst das Recht, weitere Künstler zuzuwählen. Die Jury ist zuständig für die Behandlung aller rein künstlerischen Angelegenheiten der Gesellschaft. Sie entscheidet bei den von der Gesellschaft veranstalteten Wettbewerben und bei den an die Gesellschaft gelangenden Ersuchen um die Vermittlung künstlerischer Aufträge; bei den von der Gesellschaft veranstalteten Ausstellungen gibt sie ihr Urteil über den künstlerischen Wert der eingereichten Werke ab. Sie wirkt mit bei der Auswahl der zur Verlosung bestimmten Kunstwerke und beschließt über die den Mitgliedern zu verabreichenden Kunstgaben. Die Jury wählt aus ihrer Mitte einen Künstler als Vorsitzenden. Sie faßt ihre Beschlüsse in Sitzungen mit einfacher Mehrheit. Zu den Sitzungen sind alle Mitglieder der Jury einzuladen; zur Beschlußfähigkeit ist die Anwesenheit von drei Mitgliedern erforderlich. Der Vorsitzende oder ein von ihm hiermit betrautes Mitglied leitet die Verhandlungen und gibt bei Stimmengleichheit den Ausschlag.

Die Vorstandschaft besteht bis zur nächsten Wahl aus folgenden Herren: Oberamtsrichter Franz Xaver Riß (I. Präsident); — Bildhauer kgl. Professor Georg Busch (II. Präsident); — kgl. geistl. Rat, Hofstiftskanonikus S. Staudhamer (I. Schriftführer); — Bildhauer kgl. Professor Jakob Bradl (II. Schriftführer); — Stadtpfarrer Johann Ev. Huber (I. Kassier); — Architekt kgl. Professor Franz Rank (II. Kassier); — Architekt und kgl. Konservator Jakob Angermair; — Domkapitular Dr. M. Buchberger; — Abt P. Gregor Danner, O. S. B.; — kgl. Oberregierungsrat Alois Frank; — kgl. Ministerialdirektor a. D. Adolf von Geith; — kgl. Präsident des obersten Landesgerichtes Dr. Wilhelm von Haiß, Exzellenz; — Geh. Archivrat Dr. Georg Jochner; — Kunstmaler Professor Leo Samberger; — Kunstmaler kgl. Professor Matthäus Schiestl; — Rektor Anton Schulte (Münster); — kgl. Hochschulrektor Dr. Joseph Schlecht (Freising); — Domvikar Dr. Johannes Wiegand (Trier).

Der Vorstandschaft harrt nun eine schwere Aufgabe. Dadurch, daß die längst als notwendig erkannten und angebahnten Vortragskurse und Wanderausstellungen nicht schon eher systematisch ausgebaut werden konnten, lassen sich diese Gebiete nunmehr nicht so leicht mit der nötigen Einmütigkeit durchführen. Es wird aber gelingen, wenn sich allerorten der rechte Weitblick bekundet. Eintracht baut auf, Zwietracht reißt nieder!

R. Frische Nr. 92 Ges. f. christl. Kunst, München

S. NOTBURGA

LOUIS FELDMANN — JESUS DER KINDERFREUND

Ölgemälde

LOUIS FELDMANN

Von P. LUCAS KNACKFUSS, O. P.

Nach dem Abblühen der älteren Düsseldorfer religiösen Kunst begann daselbst ohne jede Vermittelung in schroffem Wechsel eine neue Epoche mit dem Auftreten eines Mannes, der ohne Zweifel stets zu den markantesten Gestalten in der Geschichte der Malerei gezählt werden wird, mit Ed. von Gebhardt.[1])

Seine Vorbilder erblickte v. Gebhardt in den großen deutschen und flämischen Meistern vom Ausgange des Mittelalters; aber man kann doch kaum von ihm sagen, daß er deren Erbe angetreten, daß er an sie anknüpfend weiter gearbeitet habe. Er hat von jenen großen Meistern vieles gelernt, das ist gewiß; aber der Geist, in dem er schafft, ist von dem ihrigen durchaus verschieden. Überall macht sich in seinen Werken ein schroffer, herber Zug bemerkbar. Man kann nicht sagen, daß Kälte in seinen Werken ist; denn sie sind ja oft glühend leidenschaftlich — aber es ist doch ein Feuer, das nicht erwärmt. Es ist eben ein Geist des Widerspruchs gegen eine von ihm abgelehnte Kunstrichtung, der ihn beseelt, und der ihn in manchen Stücken zu einseitigen Übertreibungen führt.

Vom Anfang seines künstlerischen Schaffens an bis in sein hohes Alter hinein ist von Gebhardt sich ganz seiner selbst und seiner Ziele bewußt gewesen. Gerade diese Sicherheit und Folgerichtigkeit des Auftretens hat ihm eine so imponierende Stellung verschafft. Von der Zeit an, wo von Gebhardt auf dem Plan erschienen war, gab es in Düsseldorf keine andere Schule mehr auf dem Gebiete der religiösen Kunst als die v. Gebhardts. Die jungen Talente, die sich der religiösen Kunst widmen wollten, suchten in ihm ihren Meister.

Als Lehrer hielt v. Gebhardt durchaus an den Prinzipien fest, die er für sein eigenes Schaffen sich gebildet hatte. Wer sich ihm anvertraute, mußte auch in seine Fußstapfen treten. Diese Art der Schulung hat ohne Zweifel etwas Bedenkliches. Aber hinsichtlich des Künstlers, dem diese Zeilen gewid-

[1]) Eine reich illustrierte Abhandlung über E. v. Gebhardt s. in dieser Ztschr. IV. Jg., S. 201 ff.

LOUIS FELDMANN DES KÜNSTLERS GATTIN

met sind, hat sie zu einem sehr erfreulichen Resultat geführt.

Louis Feldmann, geb. zu Itzehoe in Holstein, 12. Juni 1856, erhielt seine Gymnasialbildung zu Münster i. W. Im Jahre 1877 bezog er die Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf und trat 1880 in die v. Gebhardtsche Malklasse ein. Der von regem Interesse für seinen Schüler beseelte Meister wußte Gelegenheiten zu schaffen, wo er ihn und einige andere durch Mitarbeit an monumentalen Werken kleineren Umfanges schon bald in die Malerei höheren Stiles einführen konnte, noch ehe sie die Ausführung eigener Bilder unter seiner Leitung begannen. So beteiligte sich Feldmann an der Ausschmückung des Speisezimmers in v. Gebhardts Hause und an der Ausmalung der altlutherischen Kirche in Düsseldorf, zu der die Kgl. preußische Staatsregierung eigens behufs Ausbildung der Gebhardt-Schüler die Mittel bewilligt hatte.

Feldmann hat sich dem von ihm erwählten Meister mit rückhaltloser Hingabe angeschlossen. Es muß eine große Übereinstimmung des künstlerischen Empfindens und Schauens von Natur aus zwischen beiden bestanden haben; denn ohne eine solche wäre ein so widerspruchsloses Einlenken in die Bahnen des Lehrers undenkbar gewesen. Aber dazu kam eine außerordentliche Bewunderung und Hochschätzung des bewährten Meisters. Louis Feldmann hat nicht allein solange er unter der Leitung seines Lehrers arbeitete, sich in der Formengebung, Farbe, Stilisierung und Technik mit v. Gebhardt in Übereinstimmung gesetzt, sondern er hat auch das, was er von seinem Meister übernommen, wie ein unverbrüchlich bindendes Gesetz beibehalten in seinem späteren Schaffen.

Es hieße jedoch die kraftvolle Künstlernatur Feldmanns und seine eminenten Fähigkeiten verkennen, wollte man in diesem Anschluß an v. Gebhardt einen Beweis von Schwäche und Unselbständigkeit sehen. Man muß vielmehr darin einen Zug tiefer Pietät und einen Ausdruck dankbarer Gesinnung dem verehrten Meister gegenüber bewundern. Die persönliche Eigenart Feldmanns erleidet dadurch keinen Eintrag. Denn ungeachtet der Übereinstimmung in formaler Beziehung sind seine Werke von denen seines ehemaligen Lehrers nach Geist und Gehalt durchaus verschieden. Sein besonderes Verdienst besteht darin, daß er die äußeren Formen v. Gebhardtscher Kunst mit katholischem Geiste beseelt und deren Vorzüge auf katholischen Boden hinübergetragen hat.

Für v. Gebhardt als Protestanten gibt es selbstverständlich keine Beziehung des religiösen Kunstwerkes zum Kultus. Im Gegensatz zu der traditionellen Abneigung seiner Kirche gegen bildnerischen Schmuck der Kultusstätte suchte er sein persönliches Gewicht einzusetzen, um diesem hergebrachten Prinzip entgegen nach dem Vorbilde der katholischen Kirche der Kunst Eingang in die protestantischen Bethäuser zu verschaffen. Aber die Gemälde, mit denen er die Kirchen seiner Glaubensgenossen schmückt, sind etwas vom Kultus durchaus Getrenntes, etwas nur für sich selbst Bestehendes. Während die eigentlich kirchliche Malerei mit den übrigen Künsten vereint sich dienend an den Kultus anschließt, um in gemeinsamem harmonischem Zusammenklang den Gottesdienst durch die Macht des Schönen zu heben und in ihrer Art zur Erbauung der Gläubigen mitzuwirken, kann man von v. Gebhardt sagen, daß er umgekehrt die Kirche seiner Kunst dienstbar gemacht habe. Die Kirchenwände dienen ihm dazu, seine Künstlerkraft darauf zu entfalten die Kirche dient ihm für die Werke großen Stils als das, was das Ausstellungsgebäude ist für das Staffeleibild. Seine Gemälde sind interessant, packend, fesselnd, nehmen die ganze

LOUIS FELDMANN — DES KÜNSTLERS MUTTER

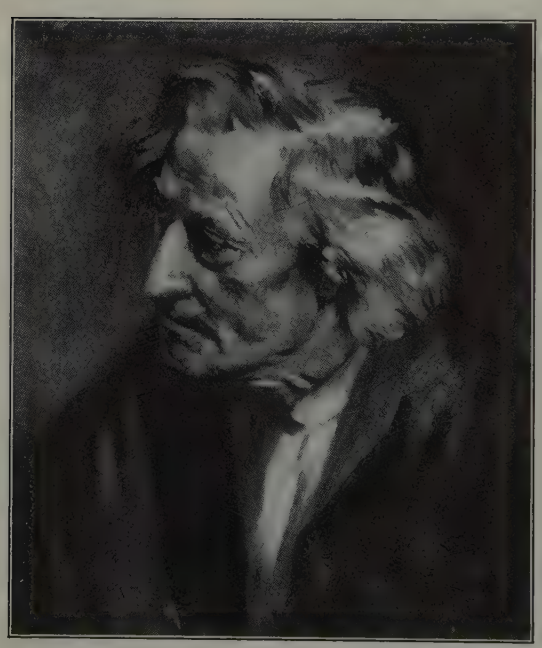
Aufmerksamkeit für sich in Anspruch, sie wollen mit Muße studiert und betrachtet werden. Wenn v. Gebhardt seine Gegenstände aus der heiligen Geschichte malt, so will er eben nur erzählen, den Vorgang interessant, geistreich, dabei künstlerisch wirkungsvoll vergegenwärtigen. Der religiöse Wert des einzelnen Bildes liegt darum vorwiegend im Gegenstande, der dem Beschauer lebendig ins Gedächtnis gerufen wird, nicht so sehr in der Art der Darstellung — im allgemeinen gesprochen. Ich sage des einzelnen Bildes; denn in dem von ihm selbst entworfenen Plane der Ausmalung der Friedenskirche in Düsseldorf, in der Auswahl und Gegenüberstellung der Gegenstände aus dem Alten und Neuen Testament und deren Verbindung zu einem Ganzen kommen tiefe religiöse Ideen zum Ausdruck. Wenn man diesen Gemäldezyklus, der fast die gesamten Wandflächen der Friedenskirche bedeckt, eingehend betrachtet und dabei dem Ideengange, der ihn bei diesem geistigen Aufbau leitete, nachspürt, dann hat man eine Predigt von v. Gebhardt gehört; aber die Gemälde an sich haben keine unmittelbare, der Religion dienende Wirkung.

Anders bei Feldmann. Er schafft als Katholik im unmittelbaren Dienste der Religion und des Kultus. Schon gleich beim Beginn seines Auftretens, da er noch unter der Leitung v. Gebhardts steht, wird ihm Gelegenheit geboten, für die Zwecke des katholischen Gottesdienstes sein Talent zur Anwendung zu bringen. Aus einer Konkurrenz, die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zur Herstellung eines Altargemäldes für die katholische Kirche in Schmalenberg ausgeschrieben, ging Feldmann als Sieger hervor. Das Gemälde, welches er im Jahre 1887 als erste selbständige Arbeit unter v. Gebhardts Leitung ausführte, stellt den hl. Valentin dar, wie er einen epileptischen Knaben wunderbarerweise heilt.[1]) Für die Szenerie ist ein altes italienisches Kirchenportal sehr geschickt verwertet. Der Heilige, in seinen bischöf-

[1]) Abb. in der Jahresmappe 1901 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

lichen Ornat gekleidet, tritt aus dem Portale und findet auf den Stufen einen Mann aus dem Volke sitzend, der die Jammergestalt seines kranken Knaben auf dem Schoße hält und hilfesuchend zu dem Heiligen aufschaut. Mitleidvoll neigt sich dieser zu dem Kranken nieder und hält segnend die Rechte über ihn, während er mit der Linken dessen Hand ergreift, um ihn aufzurichten. Die Komposition dieser aus drei Figuren bestehenden Gruppe ist vortrefflich. Der reich gewirkte Chormantel des Bischofs kommt für die malerische Wirkung dem Bilde sehr gut zu statten. Besonders reizvoll ist der Durchblick durch die geöffnete Türe in das Innere der Kirche, wo der den Stab des Bischofs tragende Akolyth der neugierigen Menge Schweigen gebietet. Das geheimnisvolle Halbdunkel des Kirchenraumes mit den kleinen einfallenden Lichtern verrät die aufmerksame Beobachtung der Wirklichkeit. Doch den größten Wert verleiht diesem an malerischen Vorzügen reichen Bilde die ihm innewohnende Seele. Die ehrwürdige gewinnende Erscheinung des heiligen Bischofs mit dem Ausdrucke herzlichen Erbarmens, die Teilnahme erweckenden Figuren des bedrängten sorgenvollen Vaters und seines bejammernswerten Kindes machen die Darstellung zu einer ebenso anziehenden als erbauenden Schilderung der durch den Glauben geheiligten barmherzigen Liebe.

Schon vor der Ausführung dieses Bildes hatte der Künstler ein größeres figurenreiches Gemälde biblischen Inhalts, den ungläubigen Thomas begonnen. Das Mittelstück des Bildes, der bekehrte Jünger an der Brust Jesu, ist eine Perle an Tiefe und Schönheit des Ausdrucks. Das Bild brachte dem aufstrebenden jungen Künstler eine ehrenvolle Erwähnung auf der Großen Berliner Ausstellung ein[1]).



LOUIS FELDMANN STUDIENKOPF

Noch einmal erlangt Feldmann einen Auftrag durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Er soll für die katholische Pfarrkirche in Ehrenbreitstein bei Koblenz die Auffindung des heiligen Kreuzes in großem Maßstabe malen. Zur Ausfüllung der großen Bildfläche bringt er eine große Menge von Menschen zur Darstellung, die in Begleitung der hl. Kaiserin Helena sich zu dem Schauplatze des Wunders begeben haben. Die Fassung der Legende, nach der eine kranke Frau durch die Berührung mit dem wahren Kreuze geheilt wird, war für die bildliche Darstellung nicht besonders günstig — hat ja auch der Meister Barthel Beham trotz aller Schönheit im einzelnen doch nur ein recht langweiliges Bild (in der Münchener Pinakothek) daraus machen können.

Feldmann hat sich bemüht, der Darstellung einen individuellen Reiz zu verleihen durch die Charakteristik der hl. Helena als einer zugleich demütigen und ehrwürdigen Greisin im kaiserlichen Prachtgewande und durch die Mitgefühl erweckende, hoffnungsvoll aufschauende Kranke (Abb. S. 327). Der volkreiche feierliche Zug, der sich zu der Stätte des Wunders hinbewegt, erweckt den Eindruck des Bedeutenden, das hier sich ereignet. Leider entbehrt das Bild an seiner Stelle über dem Hauptaltar an der nur sehr schwach beleuchteten Rückwand der Ehrenbreitsteiner Pfarrkirche der rechten Wirkung.

Von dieser großen figurenreichen Komposition wandte sich Feldmann wieder einem selbstgewählten biblischen Gegenstande zu, bei dem der Schwerpunkt in der seelischen Stimmung lag.

Nach der Art seines Meisters überträgt er die Geschichte der Auferweckung des Jünglings zu Naim in die deutsche Heimat.[2]) Es ist nicht zu leugnen, daß in dieser Art der biblischen Darstellung ein großer Vorteil liegt. Einerseits ist die Szene der Alltäglichkeit entrückt durch die zur Anwendung gebrachten Erscheinungsformen der Vorzeit und doch spricht die Darstellung unmittelbar zum Her-

[1]) Abb. in der Jahresmappe 1898 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

[2]) Abb. in der Jahresmappe 1896 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

LOUIS FELDMANN MADONNA

zen durch die heimatlichen Anklänge. Vortrefflich ist die Gestalt der trauernden Mutter. Überhaupt ist die Aufgabe, die der Künstler sich augenscheinlich gestellt hatte, der Ausdruck des Schmerzes auf der einen Seite und der Teilnahme des Herrn auf der anderen, sehr gut gelungen. Das Bild wurde auf der Ausstellung in Antwerpen mit der Zuerkennung der ersten Medaille ausgezeichnet.

Eine Begegnung des kreuztragenden Heilandes mit den weinenden Frauen zeigt eine mehr genrehafte Auffassung. Der Künstler hat hier besonderen Wert auf charakteristische Zeichnung der Volkstypen gelegt.

Derselben Richtung gehört noch ein anderes Bild aus der Passion an, die Eröffnung der Seite des Heilandes am Kreuze durch den Lanzenstich. Dieses Bild besitzt große Vorzüge und wird dem Gegenstande viel mehr gerecht, als das vorhergenannte der Kreuztragung. Mit großer Schärfe der Auffassung ist der Moment geschildert, wie Longinus die spitze Lanze ansetzt, um die Probe zu machen, ob Jesus bereits verschieden sei. Die Spannung der Umstehenden, die alle auf die Wirkung des Lanzenstiches achten, ist sehr gut geschildert. Die Szene ist durchaus originell gefaßt und durch die landschaftliche Stimmung gehoben. Aber es besteht ein erheblicher Unterschied in der künstlerischen

LOUIS FELDMANN *Skizze* DES KÜNSTLERS FAMILIE

Tendenz gegenüber den späteren reiferen Werken mit ihrer Größe und Würde.

Bei einer Heimsuchung Mariens gewahrt man die Ausreife der Form bei stark betonter realistischer und individualisierender Tendenz. Das Bild ist mit großer Vertiefung in den Gegenstand gemalt. Der Gegensatz zwischen der Matrone und der Jungfrau, die Begeisterung bei der einen, die selige Freude und das Unterliegen unter der Wucht des Geheimnisses bei der anderen, ist sehr schön empfunden und zum Ausdruck gebracht.

In auffallendem Gegensatze zu der häuslich biederen Auffassung, die sich in diesem Bilde kundtut, steht eine fast um dieselbe Zeit entstandene Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi. Hier kommt zum ersten Male eine mystische Seite in des Künstlers Wesen zum Durchbruch. Das Bild zeichnet sich aus durch große Intensivität sowohl hinsichtlich des seelischen Ausdruckes wie der koloristischen Wirkung. (Abb. S. 329.)

Mittlerweile war in Düsseldorf die schöne Pfarrkirche zum hl. Rochus erbaut worden, zu deren Ausschmückung eine umfangreiche Aufgabe des begabten Künstlers harrte. Damit wurde Feldmann in eine Bahn geleitet, auf der er sein besonderes Talent für die Zwecke des Kultus entfalten konnte. Die Aufgabe bestand in der Ausführung eines Kreuzweges in großen in die Wand einzulassenden Ölgemälden für diese Kirche. In verhältnismäßig kurzer Zeit entledigte er sich dieser Arbeit in den Jahren 1901—1906, indem er innerhalb dieses Zeitraumes (1905) auch noch im Auftrage der Kgl. Staatsregierung zwei Wandgemälde in der protestantischen Pauluskirche in Halle ausführte, darstellend das letzte Abendmahl und die Kreuztragung.

Die Stationsbilder der St. Rochuskirche in Düsseldorf sind in dem halbrunden Chor umgang hinter dem Hochalter in geringer Höhe über dem Boden angebracht, so daß der Beschauer ihnen gerade gegenüber steht. Nur durch schmale Architekturglieder voneinander getrennt, bilden sie, im Querformat gehalten, ein fortlaufendes Band, das sich durch den ganzen Chorumgang hinzieht.

Bald nach Vollendung der Kreuzwegsbilder von St. Rochus in Düsseldorf wurde Feldmann ein gleicher Auftrag für die jetzige Propsteikirche, die ehemalige Dominikanerkirche, in Dortmund zuteil. Eingeleitet wurde diese Arbeit durch eine Darstellung des Heilandes im Garten am Ölberge für dieselbe Kirche. (Abb. S. 339.) An dieses in einer Nische angebrachte Bild schließt sich der Kreuzweg an. Die Darstellung des Heilandes in der Todesangst ist eine der bedeutendsten Leistungen des Künstlers. Mit Beiseitelassen jeglichen Beiwerkes, auch der sonst gewöhnlich herangezogenen Erscheinung des Engels, hat Feldmann die Gestalt des betenden und mit der Todesangst ringenden Heilandes allein zur Darstellung gebracht. Das Bild ist großartig und packend, frappant in der malerischen Wirkung durch das grelle Mondlicht, das einen starken Schlagschatten auf das leicht ansteigende Terrain fallen läßt. Hier kommt so recht des Künstlers größter Vorzug, seine tiefe und starke Innerlichkeit, zur Geltung.

Die Stationsbilder für Düsseldorf und Dortmund, die einen bedeutenden Teil der Kraft und Zeit des Künstlers für sich in Anspruch nahmen, waren ein sehr geeignetes Feld für

LOUIS FELDMANN — AUFFINDUNG DES HEILIGEN KREUZES

Text S. 325

LOUIS FELDMANN

CRUCIFIXUS

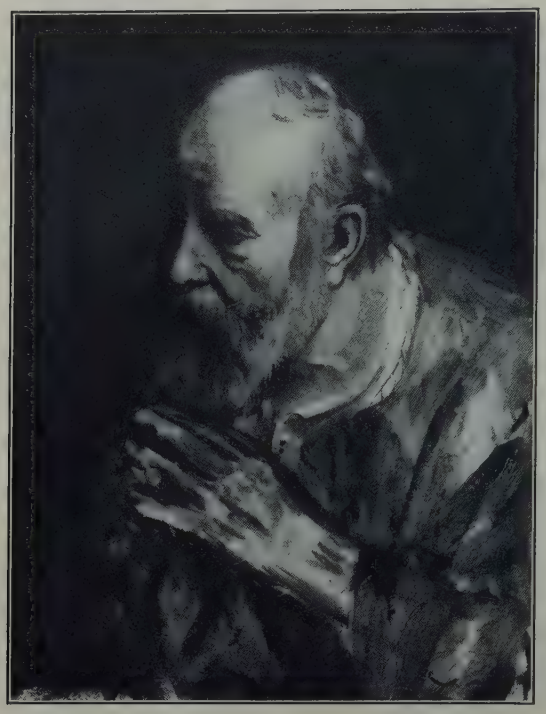
die Betätigung seines Talentes. Es gibt wohl keine Art religiöser Darstellungen, die so innig mit dem Kultus verwachsen wäre, wie die Stationen des Kreuzwegs, da sie ihrer Bestimmung gemäß die Anregung und Grundlage geben sollen zu den Betrachtungen, die einen wesentlichen Bestandteil der Kreuzwegandacht ausmachen. Sie haben die Aufgabe, die Gedanken und Empfindungen des Betenden auf den leidenden Heiland und seine Mutter in den verschiedenen Momenten zu konzentrieren, die durch die traditionellen vierzehn Stationen bestimmt sind.

Es ist interessant, die beiden Kreuzwege von Düsseldorf und Dortmund miteinander in Vergleich zu bringen. (Abb. S. 332—343.) Schwerlich würde Feldmann, als von innen heraus schaffender Künstler, sich dazu verstanden haben, einfach eine Wiederholung der ersten Arbeit zu liefern, auch wenn nicht,

LOUIS FELDMANN — STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS

Text S. 326

wie es hier der Fall war, das veränderte Format eine ganz neue Komposition gefordert hätte. Nur vereinzelt findet man in dem Dortmunder Kreuzweg eine Anlehnung an die frühere Arbeit. Besonders anzuerkennen ist es auch, wie Feldmann den veränderten örtlichen Verhältnissen Rechnung getragen. Während die Bilder im Chorumgang von St. Rochus nur in der Nähe betrachtet werden können und deshalb eine intimere Behandlung nach Art des Staffeleibildes verlangten, tragen die Dortmunder Stationen, die längs der Seitenwände der Kirche in größerer Höhe angebracht, einer größeren Zahl von Betern gleichzeitig und darum auch aus größerer Entfernung sichtbar und verständlich sein mußten, einen mehr monumentalen Charakter. Es tritt in ihnen deutlich das Bestreben zutage,



LOUIS FELDMANN STUDIENKOPF

durch große einfache Linien in der Komposition, durch Massen und Flächen zu wirken.

Diese veränderten Anforderungen hinsichtlich der formalen Fassung gaben dem schaffensfreudigen Geiste des Künstlers um so mehr Anregung zur Betätigung. In doppelter Weise gibt sich dieser lebendige Schaffensdrang kund, in der Vervollkommnung und in der Variation.

Betrachten wir als Beispiel des Strebens nach Vervollkommnung die erste Station bei beiden Kreuzwegen, die Szene der Verurteilung Jesu zum Kreuzestode. Neben dem Pilatus gewahrt man eine weibliche Figur, die man nach dem biblischen Texte als Überbringerin der Botschaft von des Landpflegers Gemahlin nehmen müßte, die ihm sagen läßt: »Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; denn ich habe heute seinetwegen im Traume viel gelitten.« (Matth. 27, 19.) Aber Feldmann scheint, von dem Rechte künstlerischer Freiheit Gebrauch machend, mit dieser Figur, die man wegen ihrer vornehmen Kleidung nicht wohl als eine Dienerin betrachten kann, die Gattin des Pilatus persönlich in die Szene hineinzubringen, und hat damit wohl sehr richtig gehandelt. Bei den beiden Bildern desselben Gegenstandes spielt nun diese Figur, obgleich äußerlich ähnlich in Haltung und Gebärde, doch eine verschiedene Rolle, und ich finde hierin einen feinen Zug der Weiterentwicklung des Gegenstandes. Bei dem Düsseldorfer Bilde ist sie aufgefaßt, wie sie zaghaft ihre Worte vorbringt, oder eben gesagt hat, indem sie mit dem Ausdrucke der Furcht, Verlegenheit und Sorge die Finger der Hand an den Mund legt, da sie merkt, daß ihre Worte doch nicht beachtet werden. Bei dem Dortmunder Bilde dagegen ist die Figur intensiver mit der psychologischen Entfaltung der Szene verwachsen. Hier versinnbildet die Frau die warnende Stimme des Gewissens, die nicht gehört, die edlere Regung des Herzens, die von dem pflichtvergessenen Richter niedergehalten wird, indem sie sich zu Pilatus hinneigt und ihm leise ins Ohr flüstert, dabei hier die Hand an den Mund hält, um den Schall der Worte zu hemmen. Zur Linken des Pilatus steht auf dem Düsseldorfer Bilde ein alter Mann, von dem man nicht recht weiß, was er für eine Rolle spielt. Es sieht aus, als wäre er über den Ausspruch des Pilatus erschreckt. Bei dem Dortmunder Bilde finden wir die Figur wieder, aber hier im Charakter ausgeprägt als Pharisäer, der lebhaft gestikulierend die Verurteilung des Heilandes fordert.

In St. Rochus ist die Szene der zweiten Station, wie Christus das Kreuz auf sich nimmt, weniger eindrucksvoll gefaßt, indem zwei Schergen das Kreuz an beiden Enden hochheben und der Heiland dann einfach hinzutretend seine Schulter darunter fügt. Dagegen ist die Idee des Vorganges in dem Dortmunder Bilde weiter ausgereift. Hier wird das Mitgefühl und das Interesse weit mehr geweckt, weil hier Christus selbsttätig erscheint, sprechend und wahr gezeichnet wird, wie er selbst die Last des Kreuzes hebt und auf seine Schulter ladet.

Die andere Betätigung des regen, schaffenden künstlerischen Geistes zeigt sich in der Variierung des Themas, indem es von einer anderen Seite aufgefaßt wird, verschiedene Möglichkeiten berücksichtigt werden, der Gegenstand nach einer anderen Richtung hin bearbeitet wird. Ein interessantes Beispiel hierfür bietet die fünfte Station, wo Simon von Cyrene Jesu das Kreuz tragen hilft. Bei dem Düsseldorfer Bilde hat Feldmann in lebendiger Weise geschildert, wie die Soldaten den nichtsahnenden, seines Weges daherkommenden Simon ergreifen, um ihn zu zwingen, daß er dem erschöpften Heiland das Kreuz tragen helfe (Abb. S. 333). Auf das Wort des biblischen Berichtes, daß die Soldaten ihn nötigten, hat Feldmann hier das Hauptgewicht gelegt. Er läßt den Simon von Cyrene sich zur Wehre setzen und dessen beide kleinen Söhne Alexander und Rufus,

LOUIS FELDMANN HERZ JESU

deren das Evangelium des hl. Markus Erwähnung tut, klammern sich an ihn, in der Meinung, es solle ihrem Vater ein Leid angetan werden. Währenddessen steht Jesus wartend da, gestützt auf das auf dem Boden ruhende Kreuz. Bei dem Dortmunder Kreuzweg ist der Künstler, geleitet von dem Streben, eine engere Beziehung herzustellen zwischen dem Bilde und den die Beter beschäftigenden Anmutungen und Vorsätzen, von der dramatisch interessanten zu der mehr innerlichen Fassung übergegangen. Das Teilnehmen am Kreuze Christi, woran ja der Beter bei dieser Station denkt, wird hier zum Motiv des Bildes. Simon von Cyrene wird gezeigt, wie er aus der Not eine Tugend macht, indem er nach Überwindung des anfänglichen Widerstrebens nun, nachdem er die Lage begriffen, von herzlichem Mitleiden erfaßt, gerne willig und hilfsbereit sich herbeiläßt, dem in die Knie gesunkenen Heiland aufstehen zu helfen und mit ihm die Last des Kreuzes weiter zu schleppen.

Wie überhaupt in Feldmanns Werken eine zum Herzen sprechende Innerlichkeit zur Geltung kommt, so waren es bei den Kreuzwegbildern besonders jene, auf denen die Mutter des Herrn eine Rolle spielt, bei denen er seine besonderen Vorzüge in dieser Hinsicht beweisen konnte. So ist die vierte Station des Düsseldorfer Kreuzweges besonders schön (Abb. unten). Das Herzengespräch zwischen Maria und ihrem göttlichen Sohne, der mit dem Kreuze beladen an ihr vorüberkommt, ist sehr eindrucksvoll zur Darstellung gebracht. Selbst in dem harten Antlitz des Kriegers, der zur Seite Jesu geht, gewahrt man einen Anflug von Rührung. Das dornengekrönte Antlitz Jesu ist hier besonders schön.

Der Tod Christi am Kreuze aus dem Dortmunder Zyklus zierte die große Ausstellung

LOUIS FELDMANN IV. KREUZWEGSTATION

Vom Düsseldorfer Kreuzweg. Text oben

LOUIS FELDMANN V. KREUZWEGSTATION

Vom Düsseldorfer Kreuzweg. Text S. 330

des Jahres 1911 im Düsseldorfer Kunstpalast, nachdem das Bild schon eine Weile seinen Platz in der Kirche eingenommen hatte (Abb. S. 343). In Düsseldorf hat es als wohlverdiente Ehrung der hervorragenden Leistungen seines Urhebers diesem die Goldene Medaille eingebracht. Durch den Wert inneren Gehaltes machte sich das Werk auf der immerhin recht bedeutenden Ausstellung besonders bemerkbar. Es wird wohl nicht manche katholische Kirche in Deutschland sich finden, die wie die Dortmunder Propsteikirche sich rühmen kann, ein neueres Gemälde zu besitzen, das in ähnlicher Weise ausgezeichnet worden wäre.

Ergreifend ist auf diesem Bilde die Liebe der Schmerzensmutter zu ihrem göttlichen Sohne zum Ausdruck gebracht, die Wechselbeziehung zwischen Mutter und Sohn. Wie der Heiland im Sterben abwärts sich neigt und Maria ihre Hände zu ihm emporstreckt, glaubt man ein geheimnisvolles Band wahrzunehmen, das Mutter und Sohn umschlingt. Während Jesus seinen Geist in die Hände des Vaters gibt, scheint er den entseelten Leichnam der Mutter zu übergeben. Ein Meisterwerk sind die emporgehobenenen Hände der Muttergottes.

Von besonders tragischer Wucht ist die dreizehnte Dortmunder Station. Feldmann ist von der hergebrachten Darstellungsweise, den Leichnam des Herrn buchstäblich auf den Schoß seiner heiligen Mutter zu legen, abgewichen. Er stellt Maria neben dem auf ein Leintuch gebetteten Leichnam Jesu kniend dar, wie sie ihn mit den Armen umfängt, tief über ihn gebeugt, wie sie sein Antlitz an das ihrige preßt und ihm die Augen zudrückt. Wahrer und tiefgehender konnte der Mutterschmerz wohl nicht ausgedrückt werden.

Machtvoll klingt die Leidenstragödie aus in der vierzehnten Düsseldorfer Station (Abb. S. 337). Entsprechend den Psalmen des kirchlichen Offiziums vom Karfreitag-Abend, in denen der Gedanke der Ruhe nach überstandenem Leidenskampfe vorherrscht, ist auch bei diesem Bilde der Grablegung nicht so sehr der Schmerz, als vielmehr die feierliche Ruhe in vortrefflicher Weise zur Darstellung gebracht. In dieser Auffassung bekundet sich ein sehr feines sowohl religiöses als dramatisches Gefühl. Betrachtet man die Kreuzwegfolge als künst-

lerisches Ganzes in ihrer dramatischen Entwicklung, so mußte die letzte Station einen entsprechenden Abschluß herstellen. Meisterhaft ist die demgemäß gestellte Aufgabe gelöst. Hier ist Christus geschildert als der im Tode siegende Held und es zittert durch die weihevolle Stille dieser Grabesruhe schon die freudige Ahnung der Auferstehung. In solchem Bilde findet auch die bedrängte Seele, die ihr Herzeleid mit dem Leiden des Heilandes vereinigt und auf dem Kreuzwege ihn begleitet, die Anregung zu den Gedanken und Empfindungen, welche die schönste Frucht ihrer Andacht bilden sollen, die Ergebung in Gottes heiligsten Willen, die Zuversicht in der Hoffnung, mit Christus zu siegen und mit ihm durch Kreuz und Leid zur Herrlichkeit zu gelangen.

Bei Feldmann findet man die glückliche Verbindung von tiefem, ausgereiftem, seelischem Empfinden und vollendeter Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Nur wo diese beiden Faktoren vereinigt sind, kann ein wahres Kunstwerk zustande kommen. Das in Rede stehende Bild ist eine Glanzleistung in malerischer Hinsicht. Ein eigenartiger Lichteffekt ist durch die doppelte Beleuchtung erzielt. Ein Strahl des scheidenden Tageslichtes fällt durch die Türe der Grabeshöhle, und andererseits wird das Dunkel derselben durch eine Laterne erhellt, die einer der Jünger in der Hand trägt. Das Tageslicht wird wirkungsvoll aufgefangen von dem weißen Kopftuch einer der frommen Frauen. Ein Meisterstück ist der Kopf eines jungen Mannes, der sich über den Leichnam Jesu beugt, in der doppelten Beleuchtung. Die beiden Köpfe rechts sind vermutlich Porträts, das am Rande wahrscheinlich das des Pfarrers.

LOUIS FELDMANN STUDIENKOPF

Die Beherrschung der Technik gibt Feldmann überhaupt Gelegenheit, seinen Bildern durch malerische Ausstattung einen besonderen Reiz zu verleihen. So z. B. bei der sechsten Station des Düsseldorfer Kreuzweges, wo die Figur der hl. Veronika als Anlaß benutzt ist, schöne Stoffe anzubringen (Abb. S. 335). Die hl. Veronika trägt einen trefflich gemalten und gestimmten Mantel von hellgrauem Seidendamast, der mit dem dunklen Samtkragen, dem interessanten Profil der jungen Frau und dem weißen Tuch, das sie kniend dem Heiland darreicht, eine prächtige malerische Wirkung ausmacht. Dieses Bild hat überhaupt besondere Vorzüge. Die Gestalt des Heilandes in dem aparten Bewegungsmotiv, wie er auf der rechten Schulter das Kreuz tragend sich nach der linken Seite etwas herniederbeugt, um das Schweißtuch anzunehmen, hat etwas Klassisches. Auch das Antlitz Jesu mit den tiefeinschneidenden Leidensfurchen ist großartig gefaßt.

Bei dem entsprechenden Dortmunder Bilde, wo es galt, mehr auf die Ferne zu wirken, ist durch wenige, aber entschiedene Farben eine trefflich konzentrierte Wirkung erreicht. Den Vierklang bilden ein starkes Grün in dem Gewande der Veronika, Zinnoberrot bei dem Krieger, das weiße Tuch und das graublaue Gewand Christi.

Die malerische Wirkung wird bei den Stationen von St. Rochus, die, wie bereits erwähnt, mehr den Charakter der intimen Malerei als die monumentaler gehaltenen Dortmunder Stationen haben, auch bedeutend unterstützt durch das szenische Beiwerk, die Schilderung der Örtlichkeit. So sehen wir bei der Verurteilung Jesu durch Pilatus einen mittelalterlichen Rathaussaal mit Holztäfelung und den an den Wänden herlaufenden Sitzen für die Ratsherren. Die Übernahme des Kreuzes durch den Heiland bei der zweiten Station vollzieht sich vor dem Richthause. Schön ist hier die Außenseite des Gebäudes in mittelalterlicher Art gegeben, ein Fenster und eine Steinbank darunter. Man sieht in eine Seitenstraße hinein, durch die der Zug seinen Weg nehmen wird, und in der ein Soldat schon das Volk auf die Seite treibt, um dem Zuge Bahn zu machen.

Eine sehr schön angelegte Szenerie zeigt das Bild mit den weinenden Frauen in St. Rochus. Der Zug mit dem kreuz-

LOUIS FELDMANN

VI. STATION »JESUS UND VERONIKA«

Vom Düsseldorfer Kreuzweg. *Text S. 334*

LOUIS FELDMANN STUDIENKOPF

tragenden Heiland in der Mitte bewegt sich eben aus dem Stadttore heraus und befindet sich auf einer Brücke, von der der Blick weit hinaus in die Landschaft schweift. Die landschaftliche Stimmung verleiht dem Bilde einen besonderen tragischen Ernst.

In der Ausstattung seiner Passionsbilder ist Feldmann der Gepflogenheit v. Gebhardts treu geblieben, indem er die Szenen in die um vier bis fünf Jahrhunderte zurückliegende deutsche Vergangenheit versetzt hat. Der nächste Anstoß für v. Gebhardt und andere, welche die Gestalten der heiligen Geschichte in diese Erscheinungsformen gebracht haben, war wohl der imponierende Eindruck der Werke jener großen flämischen und deutschen Meister von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Wie trefflich haben sie ihre tiefreligiösen Ideen in malerische Form zu kleiden gewußt! Wie kam ihnen aber dabei auch die malerische Erscheinung der Menschen ihrer Zeit zustatten, deren Tracht sie ohne jedes Bedenken auch für die längst vergangenen Begebenheiten der heiligen Geschichte in Anwendung brachten. Der Anschluß an diese großen Meister mußte von selbst dazu führen, auch das Kleid, das ihren Gemälden so gut stand, mit zu übernehmen. Gegen den Vorwurf der Willkür ist ein solches Vorgehen geschützt durch den eminent malerischen Vorteil, den gerade die Trachten vom Ende des 15. und vom Anfange des 16. Jahrhunderts bieten in ihrer Mannigfaltigkeit, Pracht und Schönheit, wie sie uns in dem reichen Schatz künstlerischer Erzeugnisse der großen Maler jener Zeit anschaulich, vielleicht auch durch die künstlerische Wahl und Auffassung schöner als die Wirklichkeit sie zeigte, überliefert worden ist.

Diesen Vorteil hat Feldmann allerdings nur zum Teil ausgenützt. Man versteht es ja freilich, daß ein Künstler, dem so sehr die Hauptsache, der seelische Gehalt, die innere Durchdringung und Ausgestaltung des Gegenstandes am Herzen liegt, auf solche für ihn nebensächliche Äußerlichkeiten wenig Gewicht legen konnte. Seine Bilder fesseln den Beschauer, geben ihm zu denken, machen Eindruck. Sie zeugen von dem Ernst, mit dem er seine Aufgabe erfaßt, von der liebenden Hingabe, mit der er sich ihrer Ausführung gewidmet hat. Nur bei einer solchen Vertiefung des Künstlers in sein Werk konnten die feinen Züge, die diese Bilder beleben, zutage treten. Wie trefflich ist z. B. bei der ersten Station Pilatus als ein Mensch geschildert, der gegen die Stimme seines Gewissens handelt; dieser düstere, unruhige Blick, diese krampfhafte Anstrengung, die besseren Regungen zu unterdrücken und zu ignorieren. Diese Gestalt des Pilatus, dieser Blick erinnern den Beter des Kreuzweges an seine eigene Sündenschuld, sagen ihm, daß er so oft gegen sein Gewissen gehandelt und dadurch mitschuldig sei am Tode Jesu. Bei dem dreimal sich wiederholenden Falle unter dem Kreuze ist der Wechsel der Situation und die Steigerung zu beachten. Bei dem ersten Falle sieht man das jähe Zusammensinken des Heilandes, das Zusammenbrechen in der gänzlichen Erschöpfung, in dem plötzlichen Versagen seiner Kräfte. Wie rührend ist nicht die Gestalt des Herrn, ganz in sich zusammengeknickt, unter der Last unserer Sünden in den Staub hinein verdemütigt. Das unerwartete Ereignis zeigt sich in seiner Wirkung auf die begleitenden Schergen, die erschreckt und eilends den Heiland und das Kreuz erfassen. Bei dem zweiten Falle liegt Jesus ausgestreckt auf dem Boden. Hier ist zum Ausdruck gebracht, daß er natürlicherweise hier schon seinem Leiden hätte erliegen müssen, wenn seine Allmacht nicht sein kostbares Leben für den Kreuzestod erhalten hätte. Die Schergen leisten hier nicht mehr hilfreiche Hand; denn sie sind

LOUIS FELDMANN

XIV. STATION, GRABLEGUNG CHRISTI

Vom Düsseldorfer Kreuzweg. *Text S. 333*

erbost darüber, daß ihnen durch den wiederholten Fall des Herrn dieser Aufenthalt bereitet wird und schlagen mit tierischer Roheit auf den armen Heiland los, um ihn zum Wiederaufstehen zu nötigen. Bei dem dritten Falle macht es einen schrecklichen Eindruck, wie Jesus mit seinem heiligen Haupte auf einen Felsen aufgeschlagen ist. Man ist schon auf dem Kalvarienberge angekommen, es geht den Bergesabhang hinauf, nur noch eine kleine Strecke ist bis zum Orte der Kreuzigung zurückzulegen. Hier ist ein Unterschied zwischen den beiden Schergen wahrzunehmen. Während der eine angesichts dieses schrecklichen Jammers sich einigermaßen mitleidig zeigt, sucht der andere roh und gefühllos Jesus an einem Stricke aufzuzerren (Abb. S. 340). Sehr schön ist auch die Begegnung mit den weinenden Frauen. Hier tritt im Antlitz Jesu der Ausdruck des Leidens zurück gegen den der ernsten prophetischen Mahnung. Bei dem Dortmunder Bilde spricht der Herr zum Beschauer gewendet die drohende Warnung aus.

Durch kleine realistische Züge werden auf einzelnen Bildern die Vorgänge dem natürlichen Empfinden näher gebracht und durch Nebenszenen das Interesse angeregt. Solche realistische Züge sind der Schreiber bei der Verurteilung Jesu, der dem Beschauer den Vorgang sogleich als Gerichtsverhandlung kennzeichnet; die Bäuerin mit dem Marktkorb auf dem Kopfe bei der achten Dortmunder Station, die zufällig des Weges daherkommt und verwundert stehen bleibt, während ein kleines Mädchen sich ängstlich an sie schmiegt. Eine interessante Nebenszene ist bei der zehnten Station, wo Jesus seiner Kleider beraubt wird, der Disput über die an dem Kreuze anzubringende Aufschrift und bei der Annagelung Jesu an das Kreuz der Streit der Soldaten um seine Kleider[1]).

Neuerdings ist dem Künstler der Auftrag erteilt worden, auch für die St. Heribert-Kirche in Deutz die Stationsbilder zu schaffen, die ihm in hervorragender Weise Gelegenheit geben werden, sein hohes Können zu entfalten, da sie in monumentaler Weise auf großen Wandflächen ausgeführt werden sollen.

Von anderen Werken Feldmanns sind noch zu erwähnen eine Heilige Familie für St. Michael in Duisburg, ein Herz-Jesu-Bild für die Kirche zu Herten i. W., ein ebensolches für den Prinzen Johann Georg v. Sachsen, sowie das Porträt der im Rufe der Heiligkeit als Oberin des Klosters vom Guten Hirten in Oporto verstorbenen Gräfin von Droste zu Vischering, nach deren Tode im Auftrage der Familie ausgeführt. Noch in diesem Jahre schmückte der Künstler die Apsis der Herz-Jesu-Kirche in Mannheim mit einem Gemälde großen Stiles. Von dem tiefblauen, durch einige stilisierte Wolken unterbrochenen Grunde hebt sich hell schimmernd ein Chor von musizierenden und singenden Engeln ab, die dichtgedrängt nebeneinander stehend als ein horizontal verlaufender Kranz sich um die Rundung der Apsis schlingen. Vor diesem Kranze schwebend erscheint in mächtigen Dimensionen die Gestalt des göttlichen Heilandes, der mit ausgebreiteten Armen alle einladet, an sein liebreiches Herz zu kommen. Zu den Seiten des Heilandes sieht man zwei Engel in anbetender Stellung, deren rote Dalmatiken die einzige lebhafte Farbe in das im übrigen nur weiß, blau und gold gehaltene Bild hineinbringen.

Fassen wir nach der Betrachtung seiner Werke das Urteil über Louis Feldmann zusammen, so müssen wir ihm unumwunden eine ganz hervorragende Stellung unter den zeitgenössischen religiösen Künstlern zugestehen. Vor den spezifisch modernen hat er voraus die Gediegenheit und reife Ausgestaltung nach der formalen Seite des Gemäldes; vor vielen neueren und älteren Künstlern zeichnet er sich aus durch die ernste religiöse Auffassung. Sein besonderer Vorzug ist der, daß er von innen heraus arbeitet. Er begnügt sich nicht mit einer seichten Oberfläche, er bleibt nicht an konventionellen Kompositionslinien hängen. Seine Werke gehen hervor aus der Vertiefung in den Gegenstand, den er betrachtet und innerlich bearbeitet. Es sind Erzeugnisse einer religiös empfindenden Seele und darum religiöse Kunstwerke im besten und eigentlichen Sinne des Wortes.

[1]) Über den Dortmunder Kreuzweg s. auch »Die christliche Kunst«, VII. Jahrg., Beil. S. 39.

ZUM KAPITEL: ENTWENDUNGEN

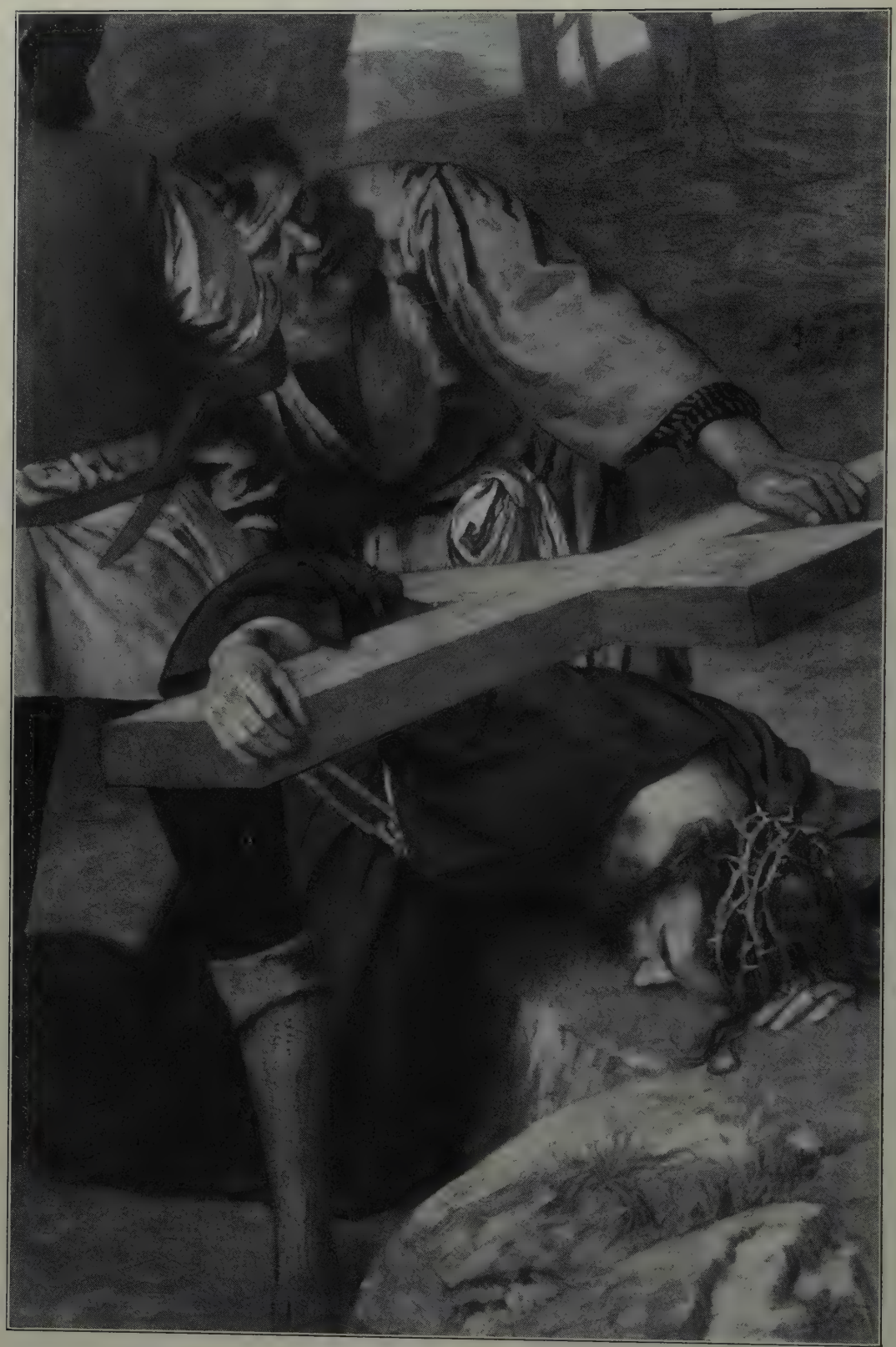
Kaum ist jemand einer fortdauernden und höchst rücksichtslosen Ausbeutung so sehr ausgesetzt, wie der bildende Künstler. Nicht allein, daß sein geistiges Eigentum allerseits für herrenloses Gut angesehen zu werden scheint, wird er außerdem nicht selten dazu auch noch materiell geschädigt. Ich greife als Beispiel dafür heute nur ein beliebtes Schema der Schädigungen heraus.

Da setzt sich jemand mit einem in bester Absicht empfohlenen Künstler oder mit mehre-

LOUIS FELDMANN CHRISTUS AM ÖLBERG

In Dortmund — Text S. 326 — Verlag von R. Bong-Berlin

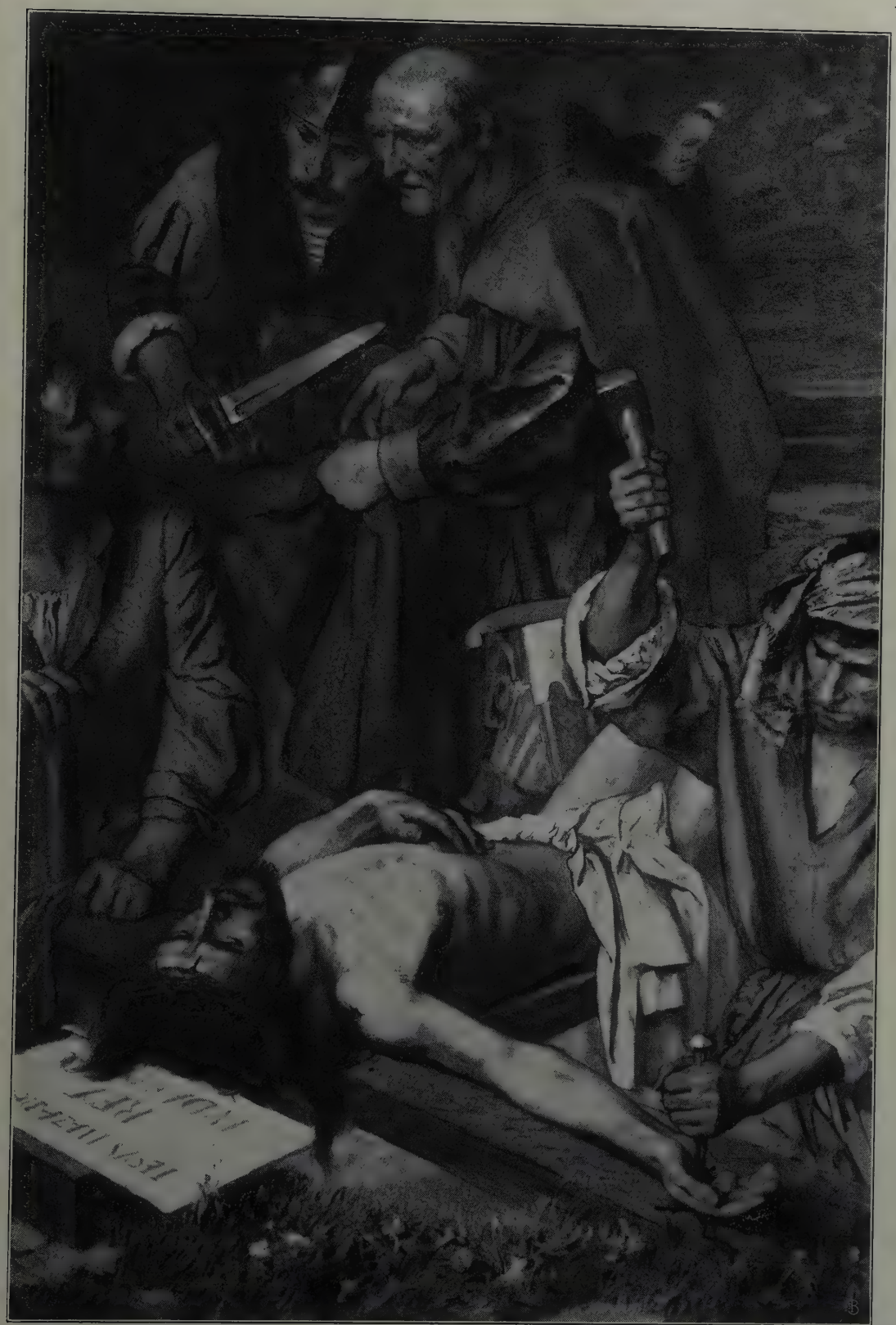
ren zugleich — ohne daß einer vom andern weiß — wegen eines Auftrags, beispielsweise auf ein Grabdenkmal, brieflich in Verbindung. Er benennt die Aufgabe in unbestimmten Umrissen, betont, daß ihm am Herzen liege, etwas Künstlerisches zu erhalten, und stellt eine Menge Fragen. Voll Begeisterung macht sich der Befragte daran, eingehende Ratschläge zu erteilen, und läßt sich zwecks Verdeutlichung des Gesagten zur Fertigung und Übersendung von Skizzen hinreißen. Nicht selten werden ihm von vorneherein »Vorlagen« oder »Muster« abverlangt. Nach geraumer Zeit erhält er einen artigen Brief, in dem Fragen, Bedenken, Wünsche auf Abänderungen oder auf neue Entwürfe enthalten sind. In der Meinung, daß es zu einem festen Auftrag kommen müsse, geht



LOUIS FELDMANN

IX. KREUZWEGSTATION

Vom Dortmunder Kreuzweg. Vgl. Text S. 338



LOUIS FELDMANN

Vom Dortmunder Kreuzweg. Vgl. Text S. 338

XI. KREUZWEGSTATION

der Künstler darauf ein und läßt sich weder Zeit noch Mühe noch Auslagen verdrießen, um den Wünschen des neuen Mäzenas gerecht zu werden. So reift unter wiederholter Korrespondenz allmählich ein schönes Projekt heran und der Fragesteller besitzt nicht allein die wertvollen Ideen und sachlichen Auskünfte eines Künstlers, sondern auch einen guten Entwurf ohne einen Pfennig Auslagen; und nun richtet er nochmal einen Brief an den Künstler, des Inhalts: »Ihre jüngste Skizze hat meinen vollen Beifall gefunden und so hoffe ich etwas recht Geschmackvolles zu erhalten. Leider bin ich nicht in der Lage, Ihnen, sehr geehrter Herr! die Ausführung zu übertragen. Ich habe in meiner Gegend mancherlei Verpflichtungen und würde mir Unannehmlichkeiten zuziehen, wenn ich den Auftrag nach auswärts gäbe. Ich bin überzeugt, daß Sie unter den obwaltenden Umständen meinen Standpunkt vollständig billigen. Ich gab den Auftrag, eine Skizze herzustellen, nach den Angaben, die ich auch Ihnen, sehr geehrter Herr! gemacht habe. Es können ja nach meinen Angaben an der Zeichnung noch Änderungen vorgenommen werden. Ich sage Ihnen für Ihre Mühewaltung den verbindlichsten Dank.« — Höflich, nicht wahr? Der Rat, die Künstler sollten zu Beginn derartiger Verhandlungen sich eine Entschädigung sichern oder nachträglich auf eine solche dringen, ist zwar im allgemeinen sehr am Platze. Doch in Wirklichkeit sind die Verhältnisse oft derart gelagert, daß der Künstler begreiflicherweise davon absieht, in der allerdings oft vergeblichen Erwartung, daß der andere Teil des Grundsatzes eingedenk sein werde: Noblesse oblige.

S. St.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Künstlergenossenschaft — Secession — Hagenbund

In der Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus war die religiöse Kunst würdig und ziemlich zahlreich vertreten. Janeschs »Ave Maria« ist von nicht alltäglicher Art und zeigt in Auffassung und Farbe starke Begabung und ernsten Willen zur Größe. Sehr bewundert wurde Czechs »Weihnachtstraum«, reich an malerischen Zartheiten und tiefem Empfinden. Eichhorns farbenprächtiger »Kirchgang« zeigt frohe und naturwahre Feinheiten bei lebhaftem Beobachtungsvermögen. Ein Bild von lokalhistorischem Einschlag, das unbedenklich der religiösen Abteilung angegliedert werden konnte, ist Karl Kargers »Wiener Fronleichnamsprozession über den Graben«, auf welcher mit einer minutiösen Wiedergabe bis ins kleinste der Kardinalfürsterzbischof unter dem Himmel mit dem Allerheiligsten sowie der sich anschließende Kortege, Kaiser Franz Josef mit den Erzherzogen und den Leibgarden wiedergegeben sind. Auch die religiöse Plastik ist diesmal durchaus anerkennenswert, soll aber erst später bei den Skulpturen ihre Würdigung finden.

Wie es fast immer bei Ausstellungen ist, so wies auch die diesjährige Frühjahrsausstellung ihren sogenannten Clou auf, dem sich das Hauptinteresse zuwendete: Zuloaga. Trotz mancher Eigenheiten dieses Künstlers, die gerade den Wienern nicht liegen, wird Zuloaga auch hier die Anerkennung nicht versagt bleiben. Die ungeheuere Wertschätzung einzelner Künstler und ihrer Schöpfungen gehört eben zu den Kulturerscheinungen unserer Zeit, mit der man sich abfinden muß. Ein kraftvolles Losgehen aufs Wesentliche, ein Festhalten desselben auch dort, wo verschiedene Details notgedrungen gebracht werden müssen, sichere und prägnante Zeichnung, bewußte eindringliche Charakteristik sind die Mittel, durch welche Zuloaga das Monumentale aus dem Alltag herauszuholen weiß. So bleibt Zuloaga immer großzügig und veranschaulicht uns überzeugend die seltsam exotische Welt des dekadenten Spanien. Es wäre aber höchst unerfreulich, wenn Zuloagas Technik und Manier Nachahmer finden sollte. Was wir als Eigenart eines großen temperamentvollen Künstlers von Weltruf und ausgezeichneten Könnens hinnehmen und gerne gelten lassen, wäre unleidlich, wenn die Unbedeutendheit durch Nachäffung seiner Gebärden und seiner Sprache sich auf sein Niveau heben zu können glaubte. Eine ganz andere Richtung als Zuloaga repräsentiert dessen Landsmann Sorolla y Bastida. Er ist ein Impressionist von reinstem Wasser, wovon die beiden von ihm ausgestellten Bilder »An der Küste von Valencia« und »Baskische Fischer« beredtes Zeugnis geben. Die Licht- und Farbenflecke einer Erscheinung, gleichviel ob es sich um Sonnenbeleuchtung wie beim ersten oder um die aus tiefem Dunkel grell hervortretenden Gestalten beim zweiten handelt, sind mit großer Sicherheit angebracht.

Von unseren heimischen Meistern zogen die von diesen für den neuen Burgbau bestimmten großen Bilder aus der österreichischen Geschichte die Besucher der Ausstellung am meisten an, ein Beweis, daß die schon so oft belächelte und totgesagte Historienmalerei nicht allein nicht tot ist, sondern es versteht, sich vor allen anderen auch in erfolgreichster Weise Geltung zu verschaffen. Rechnet man auch ein gut Teil der Bewunderung, welche ihnen erwiesen wird, auf heimatlichen Patriotismus, so bleibt doch noch immer genug der Anerkennung übrig für die Gemälde an sich, die ausnahmslos recht gut und mit ebenso viel Liebe wie Verständnis gemalt sind. Max von Pooschs »Besichtigung der türkischen Schanzen nach dem Entsatze Wiens durch Kaiser Leopold«, Julius Schmids »Rudolf von Habsburg belehnt die Kurfürsten« und A. F. Seligmanns »Verlesung der pragmatischen Sanktion« sind durchwegs Bilder von feiner Kultur und künstlerischer Geschlossenheit. In die historische Reihe ist auch Hiremys »Triptychon« zu setzen, der in dieser Arbeit von ungewöhnlicher Kraft das nach dem Einfall der Goten verwüstete und verödete Rom nach dem Berichte des Paulus Diakonus schildert. Aus dem historischen Teil sollen noch erwähnt sein Torgglers »Heldenkrönung« und Fahringers streng realistisches Bild »Aus dem russischen Feldzug 1813«, auch Haßmanns »Türkenzeit«, das sich durch große lebendige Anschauung auszeichnet, darf nicht vergessen werden.

Verhältnismäßig groß war die Zahl derer, die mit tüchtig gemalten Porträts gekommen sind. Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden beschränkten Raum ist es natürlich eine Unmöglichkeit, allen gerecht zu werden, es muß deshalb die Anführung einiger der bedeutendsten Porträts genügen. Laszlo stellte das Bildnis von »Monsignore Grafen Vay« aus, ebenso eine

LOUIS FELDMANN — XII. KREUZWEGSTATION

Vom Dortmunder Kreuzweg. *Text S. 333.*

farbige »Skizze des Deutschen Kaisers«, Adams ein vornehmes Bild des »Prinzen Adalbert von Preußen in Marineuniform«, Gsur das für die Sammlungen der Stadt Wien bestimmte »Porträt des Schriftstellers Eduard Pötzl«, Mehoffer die Bildnisse des »Erzherzog Thronfolgers Franz Ferdinand« und des ehemaligen »Ministers und jetzigen österreichischen Lloyd-Präsidenten Freiherrn von Derschatte«, Stauffer brachte »Prinz Louis Esterhazy«, Krauß »Felix von Weingartner«. Meister Temple hat den berühmten Wiener Plastiker »Professor Johannes Benk« in einer dem Leben abgelauschten Naturtreue gemalt, Rauchinger die »Gräfin Wrbna«. Temple stellte auch noch zwei Interieurs aus, die eine ganze Reihe von Porträtfiguren enthalten und viel Aufmerksamkeit erregten. Speziell sein »Besuch im Stift«. Man sieht eine Anzahl Gäste, denen der Prälat von Klosterneuburg, P. Doktor Pauker und andere Stiftsherren in den Kaiserzimmern die Honneurs machen; das zweite Interieur stellt einen »Herrenabend« dar. Auch Gsurs feingestimmtes »Gemach aus der Meraner Kaiserburg« soll nicht unerwähnt bleiben.

Die Landschafter hatten sich in Überfülle eingestellt und wenn man ein Gesamturteil darüber abgeben soll, so muß gesagt werden, daß die Qualität in Hinsicht auf die Quantität eine überraschend gute war. Ich erwähne: Tina Blau, Tomec, Kasparides, Bernhard Leitner, Prinz, Golz.

Einige recht tüchtig gemalte Tierbilder von Fahringer, Reibmayr, Jilovsky, Franz von Pausinger, Kappstein wurden viel bewundert. Blumenstücke verschiedenster Art sahen wir von Frau Wiesinger-Florian, Olga Koch und Minna Bittner. Ein übergroßer Reichtum war auch an Genrebildern vorhanden; Krestins »Talmudistengruppe« ist ein bedeutendes Bild von feinem koloristischen Reiz und tiefer Charakteristik. Probst trat mit einem Gemälde auf, betitelt »Das Ausnahmsstüberl der Mutter«. Das in Auffassung und Technik den vornehmen, stillen aber zuverlässigen Maler erkennen läßt. Liebenswürdig und tief im Ausdruck ist Delitzs »Aus Großmütterchens Zeit«, mit angenehmer Frische wirken Kinzels »Wachaubilder«. Eduard Veiths »Diana nach der Jagd« gehörte zu den farbigen Sensationen. Windhagers »Ländliches Fest« und Hörwarters »Alte Bäuerin« sind vorzüglich in Beobachtung wie Ausführung.

Zahlreich haben sich auch die Radierer eingefunden, die von Ausstellung zu Ausstellung einen immer breiteren Raum einnehmen.

Der Eindruck, den man von der Plastik erhält, ist ein günstiger, namentlich bei den Werken der freien Komposition. Von religiösen Motiven ist es die große »Grabmalsgruppe Aeternitas« des Hellmerschülers Zuech, die den Beschauer fesselte. Schwertzek überraschte mit einer prachtvollen »Christusstatue«, die an die Figur der Auferstehung in der großen Passion von Albrecht Dürer erinnert. Ein »Grabdenkmal« Kühnelts für den Sänger Hesch sowie der Entwurf eines »Grabmonuments« von Th. Charlemont, der den Gedanken des Eingehens in den ewigen Frieden sehr wirkungsvoll gestaltete, erheben sich weit über den üblichen Höhenstand. Emmanuel Pendl brachte ein sorgfältig modelliertes »Kruzifix« von großer Schönheit. Wolleks große »Büste von Pfarrer Kneipp«, für einen Wiener öffentlichen Brunnen bestimmt — ist wuchtig empfunden und meisterlich gebildet. Unter den Holzbildhauerarbeiten ragte die anmutig und fein stilisierte, bemalte »Madonnenstatuette« von Breitner hervor. Bei den profanen Kunstwerken ist es vor allen anderen Gornik (Simson, die Säulen des Philistertempels niederreißend), der mit packender Phantasie und Technik gestaltet. Von großer Stimmungstiefe ist Stundls »Mutter«. Von hohem Interesse sind ferner: Beers »Ringerpaar«, Rothbergers »Polyphem«, Königs »Jugend«. Eine wirksame »Kolossalbüste Nietzsches« von Canciani echt und kernig, eine vornehme Plastik der »Kaiserin Elisabeth« von Seifert und ein Kopf »Bruckners« von Scherpe zeichnen sich durch sorgfältige Durcharbeitung und geistreiche Behandlung aus. Von bekannten Medailleuren fanden sich mit Kollektionen ein: Ludwig Hujer, Stephan Schwartz, Hugo Taglang, Hans Schaefer, Tautenhayn, Hartig und Schwerdtner.

In der Secession war die religiöse Kunst recht spärlich anzutreffen und was davon zu sehen war, liegt in Empfindung wie Ausführung weit ab von dem, was wir für diese Motive uns wünschen. Porträt, Landschaft und Genre weisen dagegen vielfach gute Sachen auf. Durch ihre delikate Behandlung gefallen besonders Armin Horovitz »Vernis-mou-Blätter«. Haenischs »Interieurs« und »Blumenstücke« dürfen als tüchtige Studien gelten. Temperamentvolle Porträts sind die von Bacher, Karpinski und Bruneau. Otto Friedrichs Lichtstudie »Im Tramwaywaggon« wird hohen Anforderungen entsprechen. Lilli Schüllers »Gar enbild« ist reizvoll und frisch in seiner Ausführung. Landschaften von verschiedenem Wert stellten Hayek, Gerlach, Grabwinkler und andere aus. Wenn wir noch Alfred Hofmanns Medaillen, die einen recht sicheren technischen und künstlerischen Eindruck machen, erwähnen, dürfte der Sezession, soweit sie von allgemeinem Interesse ist, Genüge getan sein.

In der diesmaligen Ausstellung des Hagenbund, die eine Art Jubiläumsausstellung bedeutete, brachte derselbe gewissermaßen einen Auszug aus seiner ganzen Geschichte und läßt uns ahnen, wie die künftigen Ausstellungen des Bundes österreichischer Künstler ungefähr beschaffen sein dürften. Alle Richtungen, welche in diesem Hause im Laufe der Zeit je zu Gast geweilt, waren vertreten. Von Münchnern begrüßten wir Sick und Bauriedl, vom Manes-Bund Ullmann, ferner Honse, Obrowsky, Jaronek. Bewundert wurde Oskar Laske mit seiner Vielseitigkeit. Seine große »Kreuzigung« ist unbestreitbar ein ganz bedeutendes Werk. Eine größere Kollektion von Studienköpfen und Bildern Hans Ungers gab einen anschaulichen Begriff von diesem Dresdner Künstler. Von Klinger stark beeinflußt ist auch Brömse. Unter den Plastikern nahmen wohl Barwig und der Schwede Endström die ersten Plätze ein. Ihnen schließt sich Fr. Uprka an. Besonders reich kam selbstverständlich die Wiener Jugend in dieser Ausstellung zu Wort. Es ist viel Most darunter, der sich erst zum Wein durcharbeiten muß.

Richard Riedl

DER PIONIER

Inhalt der Nummern 8—11: Die Auferstehung Jesu in der christlichen Kunst. Von E. Wüscher-Becchi, Rom. — Vergangenheit-Gegenwart. Von Dr. Richard Hoffmann. — Die Albertschen Isolierschemel. — Bilderbesprechung. — Von alten schlesischen Dorfkirchen. Von Fritz Mielert, Sprottau. — Ausstellung von Kirchengewändern in Berlin. Von Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee. — Neue Wege zur Trockenlegung alter und neuer Gebäude. Von Hugo Steffen, Architekt. — Erhalten, nicht zerstören. Von Eduard Cortain, Berlin. — Woher kommt das Wort »Katakombe«? Von Dr. C. E. Gleye, St. Petersburg. — Die soziale Aufgabe der Kunst. Von Dr. Möderl, München. — Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. — Drei Meister der Malerei des 19. Jahrhunderts. — Mitteilungen.

»Der Pionier« wird von dem gleichen Verlag und unter derselben Redaktion herausgegeben, wie »Die christliche Kunst«. Preis des Jahrgangs inkl. Franko zustellung: 3 M.

MITTELALTERLICHE PARAMENTE IN DER MARIENKIRCHE ZU DANZIG

Von H. MANKOWSKI, Danzig

In der gewaltigen Marienkirche zu Danzig (erbaut von 1343—1502) befinden sich noch 92 Kaseln, 20 Dalmatiken, 26 Pluvialien, 24 Umbracula, 11 Antependien und zahlreiche Alben, Stolen, Humeralien usw. mit mehr oder weniger kunstvoller Stickerei. Diese immerhin beträchtliche Zahl kann doch nur als Bruchteil des ursprünglichen Bestandes bezeichnet werden; denn nach dem »Danz. kath. Wochenblatt« vom Jahre 1867 sollen in der Mitte des 16. Jahrhunderts an der Marienkirche 128 Priester tätig gewesen sein. Die Kirche zählte 47 Altäre.

Die Paramente waren bisher in wenigen Schränken untergebracht und nur gegen Eintrittsgeld zu besichtigen. Der evangelische Kirchenrat von St. Marien steht nun schon seit längerer Zeit mit dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin wegen Überlassung geeigneter Schränke zur Unterbringung der kostbaren Gewänder in Verhandlung, und es ist zu hoffen, daß die Paramente von jetzt ab mehr zugänglich sein werden. Es sind in der Tat Kunstschätze von höchstem Werte.

Der bekannte Archäologe Domherr Dr. Bock zu Aachen äußert sich in seinem 1858 erschienenen Werke: »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« über die Schätze in der St. Marienkirche zu Danzig: »Nächst der Cither (dunkle Bezeichnung für Sakristei) in der Domkirche zu Halberstadt möchte nicht leicht in Deutschland eine Sakristei zu finden sein, die einen solchen Schatz von mittelalterlichen Kultusgewändern aller Art, in den reichsten Seiden-, Silber- und Goldstoffen, mit den kunstvollsten Stickereien ausgestattet (aus dem 12.—16. Jahrhundert) aufzuweisen hätte, wie die Gewandschränke der Liebfrauenkirche zu Danzig.«

Als Bock nach reichen Kunststudien in Deutschland, England, Belgien, Frankreich und Italien im Jahre 1853 auch die Kunstschätze der Marienkirche zu Danzig kennen lernte, war die Sammlung noch nicht so reich, wie wenige Jahre später; denn bei der Renovation im Innern des Gotteshauses in den Jahren 1861 und 1862 entdeckte der um die Erhaltung der Kunstschätze verdiente Küster Hinz in den Seitenkapellen bisher verborgen gebliebene Kisten und Schränke mit wohlerhaltenen Gewändern und Geräten. Die Schätze waren zum Teil durch Tapeten, zum Teil durch Holztäfelungen verdeckt. Die Gewänder waren hier offenbar nach der Glaubensspaltung verwahrt worden und in Vergessenheit geraten, bis sie der Forschungseifer eines kunstbegeisterten Mannes wieder ans Licht zog.

Das Alter der einzelnen Paramente läßt sich nicht genau bestimmen. Doch werden diejenigen, welche aus schwerem, dichtem Gewebe ohne Muster und von gelber, grünlicher, roter oder Purpurfarbe sind, der ältesten Periode angehören, welche Bock als orientalisch-byzantinische Periode von 527—1138 bezeichnet. Aus dieser Zeit stammt wohl eine Kasel, die arabische Inschriften zeigt und von Archäologen viel beachtet worden ist. Professor Dr. Frähn in St. Petersburg ist der Meinung, daß die Kasel aus Teilen eines Gewandstückes hergestellt sei, das ursprünglich für einen kleinasiatischen Sultan (vielleicht als Teppich) bestimmt war. Die Inschrift enthält nur die Worte El Sultan el-alim, d. i. der weise Sultan. Darum ist auch eine Zeitbestimmung über den Ursprung der Gewandteile nicht möglich.

Arabische Inschriften sind auch auf andern Gewändern, deren Stoffe früher anderen Zwecken dienten. Es ist anzunehmen, daß solche Gewandstücke von den Kreuzfahrern nach Europa gebracht und zu kirchlichen Gewändern verwendet wurden. Ähnliche Muster mit mathematischen Figuren und phantastischen Tiergestalten sollen auch in andern Kirchen Deutschlands vorhanden sein.

Zur Zeit der Hansa stand Danzig mit England, den Niederlanden, den Rheinlanden, Frankreich, Spanien und Italien in sehr lebhaften Handelsbeziehungen. In der zweiten, der arabisch-italienischen Periode (1152—1347) hatte Italien bereits die Webekunst der Araber, Mauren und Byzantiner überflügelt. Der Farbenton ist lebhafter geworden, das Gewebe zart und fein, die Zeichnung schwungvoll. In Flandern erreichte die Kunstweberei ihren Höhepunkt; die Kunsterzeugnisse von Ypern, Brügge, Gent und Mecheln standen in hohem Rufe, und weil Danzig mit allen diesen Orten in Handelsverbindungen stand, so sind sicher viele Kunstgegenstände der Weberei in Danziger Kirchen gekommen. Die Tiergestalten verschwinden mehr und mehr und werden durch schwungvolle Pflanzenornamente ersetzt. An Stelle der schlichten Seidenweberei treten Damastmuster mit christlichen Sinnbildern in der Stickerei oder Textur. — Die meisten Paramente der Marienkirche dürften der zweiten und dritten Periode von 1519 bis 1559 angehören. Die Gewänder der letzteren Periode zeigen herrliche Stickmuster: Pflanzenornamente, Akanthusblätter, Spruchbänder, Linien, Kreise, Schnörkel, Granatäpfel usw. sind zu künstlerischen Gebilden vereinigt.[1])

NEUE KIRCHE IN NORDHORN

In Nordhorn, einem Industriestädtchen der alten Grafschaft Bentheim, Westfalen wie Holland gleich benachbart, wird eine neue moderne Kirche nach den Plänen des Regierungs-Baumeisters a. D. Keith in Hamburg erbaut. Der Kirchplatz, der an einem Flüßchen, der Vechte gelegen ist, erhält einen ruhigen, intimen Charakter dadurch, daß die Hauptzugangsstraße durch ein Tor geschlossen wird. Die Form des Platzes legte den Gedanken eines Zentralbaues nahe. Erfreut sich dieser doch einer stets wachsenden Beliebtheit, seitdem G. v. Seidl in der Münchener Rupertuskirche, O. Wagner in seinen Kirchen für Währing und die niederösterreichische Heil- und Pflegeanstalt bedeutende Vorbilder geschaffen haben, seitdem letzterer statistisch nachgewiesen hat, wie günstig eine Zentralkirche ist hinsichtlich der geringeren Baukosten und des großen Prozentsatzes von Plätzen, die freien Ausblick auf Altar und Kanzel gewähren.[2]) Voraussetzung für die Billigkeit ist natürlich eine moderne Eisenbetonkonstruktion, die auch bei den genannten Kirchen zur Anwendung gekommen ist. Sie hat einen verhältnismäßig geringen Schub trotz großer Spannweite, so daß z. B. bei einem Durchmesser der Kuppel von 50 m die Verstärkungspfeiler nur 2 m tief zu sein brauchen. (So bei der Rupertuskirche nach den Angaben von Gurlitt.) Keith wählte auch den Eisenbetonbau. Weil dieser, falls eine möglichst geringe Belastung erzielt werden soll, eine Rippenkonstruktion erfordert, so erhielt die Kuppel und damit die ganze Kirche die Form eines Achtecks. Rund herum führt ein Umgang. Drei Seiten des Achtecks nehmen der Chor mit der dahinter liegenden Sakristei und die beiden Seitenaltäre ein. Gegenüber dem Chor und wie dieser rund gewölbt und 1 m breiter als die übrigen Seiten des Oktogons, liegt ein großer rechteckiger Raum mit dem Haupteingang und eingebauter Orgel. Seitlich davon befinden sich die Taufkapelle

[1]) P. Braun bespricht in seinem vorzüglichen Werk über: »Die liturgische Gewandung« (Herder in Freiburg) die Hauptstücke dieses Paramentenschatzes. D. R.

[2]) Die genauen Zahlen sind abgedruckt in dem Werke von C. Gurlitt, Kirchen, S. 302 (im »Handbuch der Architektur«, Stuttgart 1906).

und symmetrisch mit ihr die Treppe zur Orgelbühne. Mit der ganzen übrigen Baumasse nur durch einen offenen Gang verbunden, steht der hohe viereckige Turm mit einfachem Pyramidendach. Die Formengebung ist äußerst einfach: im Inneren schlichte Rundbögen und kassettiertes Gewölbe; außen wird — entsprechend der dortigen Bauweise — Backstein verwandt und zwar sogenannter Handstrichstein, wie man ihn z. B. an den schönen Kirchen Lübecks findet. Erst seit kurzem haben wir wieder gelernt, die zarten Wirkungen zu schätzen, die der Backstein bei richtiger Behandlung hervorruft. Auch an der Nordhorner Kirche werden die Rundbögen und Lisenen hohen künstlerischen Genuß bieten, vor allem an dem Turm, dessen vier Geschosse nach Höhe und Zunahme des Reichtums der Formen außerordentlich gut proportioniert sind. Plastischer Schmuck ist nur sparsam verwandt: Tierfiguren auf den Strebepfeilern und drei Statuen über dem Giebelfelde des Einganges. Erwähnt sei noch, daß Keith schon früher im Kirchenbau tätig war. So ist z. B. der Erweiterungsbau der Pfarrkirche zu Ammerschwein (Ober-Elsaß) nach seinen preisgekrönten Plänen und unter seiner Leitung ausgeführt worden.

Dortmund Dr. I. Bartmann

VERMISCHTE NACHRICHTEN

München. Bildhauer Professor Hubert Netzer vollendete Ende Juni den für den Josephsplatz in München bestimmten Jonasbrunnen. Die Stadt erhielt durch dieses Denkmal, dessen Aufbau und Komposition seinem Aufstellungsort fein angepaßt ist, wieder eine künstlerisch vorbildliche Brunnenanlage, in welcher das Motiv des dem Rachen des Fisches entronnenen Propheten wirksam durchgeführt wurde. Bekanntlich stammt von Netzer auch der kräftige Nornenbrunnen am Karlsplatz und der anmutige Narzissusbrunnen in einem Hofe des Nationalmuseums.

Anton Iles. Am 23. Juli d. J. verschied plötzlich der bekannte ungarische Maler Anton Iles zu Szolnok. Er hinterließ eine große Zahl bemerkenswerter mexikanischer Skizzen und Studien.

Wien K. H.

Karl Haunold. Österreich hat am 7. Juli d. J. einen seiner ältesten Landschafter verloren. Geboren im März 1832 zu Wien ward Haunold einer der besten Schüler des Gebirgslandschafters Hausch, und so stand ihm künstlerisch und gesellschaftlich jeglicher Weg offen. Im Jahre 1875 errang er in London mit seinem Bilde »Monte Cristallo« einen der ersten Preise — für einen Österreicher gewiß eine sehr bedeutende Leistung. Der ehemalige Trommler der Akademischen Legion in Wien stieg nun von Stufe zu Stufe. So sehen wir ihn als einen jener gewiß beachtenswerten Anreger des ersten »Gschnasabends« unter der Führung Siccardsburgs im Jahre 1860 in Wien. Er, der dem 1846 bestehenden Albrecht Dürer-Verein angehörte, wandte sich nun dem Humor zu. Von seinen wirklich meisterlich ausgeführten Schnurren seien erwähnt: »Pantomimen zu Schillers Handschuh«, »Die Schicksale einer Malerleinwand«, »Die Dorfkomödianten« u. a. m. Zu seinen Singspielen »Unterm Weihnachtsbaum« und »König Winter« schrieb Eduard Kremser die Musik. Mit Haunold haben wir Österreicher den österreichischen Wilhelm Busch begraben.

Wien K. H.

Neue Glasgemälde. Die evangelische St. Marienkirche in Stargard (Pommern) wurde am 30. August in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin eingeweiht. Der Kaiser hat für ihre Ausschmückung zwei große Chorfenster gestiftet, welche Hofglasmaler C. de Bouché in München entwarf und ausführte. Die Gemälde stellen die Beichte und das Abendmahl dar.

Der holländische Maler Josef Israëls starb am 12. August im Alter von 87 Jahren. Er war als Sohn eines Geldwechslers am 27. Januar 1824 in Groningen geboren, beabsichtigte zuerst Rabbiner zu werden, widmete sich aber dann in Amsterdam und Paris der Malerei.

Bildhauer Jakob Blaser ist jüngst nach Karlsruhe übergesiedelt.

Die »Mona Lisa« von Lionardo da Vinci, auch unter dem Namen »La Gioconda« weltbekannt, wurde im August, wie alle Zeitungen weitläufig berichteten, aus dem Louvre in Paris gestohlen. Das Bild stellt die Gemahlin des Francesco del Giocondo dar. Als es in fremde Hände kam, kaufte es Lionardo selbst im Auftrage seines Gönners, des Königs Franz I. von Frankreich zurück, der es um 4000 Goldstücke (etwa 36000 M.) erwarb.

Aachen. Am 24. Juli wurden im Kreuzgang des Aachener Münsters zwei Stationsbilder (Kreuzabnahme und Vesperbild) enthüllt. Die Entwürfe stammen von dem Aachener Maler Krahforst; ausgeführt wurden sie von Bernard Witte-Aachen. Die Figuren sind in Messingplatten eingegraben, mit Niello scharf konturiert und mit Vergoldung versehen. Die zwei Stationen sind eine Stiftung von Bürgern Aachens; auch für fünf weitere haben sich Stifter gefunden.

Uerdingen am Niederrhein. Die neue St. Heinrichskirche, zu welcher am 3. September der Grundstein gelegt wurde, kommt in der Nähe des in den letzten Jahren entstandenen Industrieviertels zu stehen. Zur Gewinnung geeigneter Baupläne wurde seitens der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München ein allgemeiner öffentlicher Wettbewerb durchgeführt, bei welchem 126 Entwürfe eingingen. Der mit dem zweiten Preise ausgezeichnete Entwurf: Motto »Chorgruppe« des Architekten Hans Rummel, Frankfurt a. M., wurde einstimmig zur Ausführung angenommen. Die neue Kirche ist als dreischiffige romanische Hallenkirche geplant und faßt rund 2100 Personen. Die Situierung der Kirche ist als eine vorzügliche Lösung der modernen Städtebaufrage anzusehen.

BÜCHERSCHAU

Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. Von Dr. Georg Hager, kgl. Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns. 495 S. Geh. M. 6.—. München, M. Rieger, 1909.

Der umfangreiche Band enthält eine ausgewählte Zusammenstellung von Aufsätzen und Vorträgen, die Verfasser im Verlaufe von zwei Jahrzehnten in Zeitschriften und Kongreßberichten bereits veröffentlicht hat. Seine Absicht ist, wertvolle Denkmäler, nachdem er sie wissenschaftlich ergründet und in ihrem künstlerischen Geiste und ihrem Stimmungsgehalte zu erfassen versucht hat, allgemeinem Verständnisse näher zu bringen. Spätere Forschungsergebnisse sind ergänzend bezw. korrigierend nachgetragen. Das Buch wendet sich nicht allein an den Fachmann, sondern an jeden, der den Schöpfungen der Kunst Interesse entgegenbringt, unter den Laien vornehmlich aber an diejenigen, die mit Kunstwerken notwendig in Berührung kommen und vielfach einen bestimmten Standpunkt wählen müssen. Die erste Ab-

teilung hat charakteristische Bauten, meist Kirchen, des Bayerlandes zum Gegenstande, die zweite befaßt sich speziell mit Klöstern. Aus der empfindungsreichen Sprache atmet soviel Liebe und Ehrfurcht vor den Kunstschöpfungen vergangener Zeiten, weht so starke Begeisterung, daß es nicht schwer sein dürfte, auch im Leser Liebe zu erwecken, nicht nur für die hier behandelten Werke, sondern für alles, was an Schöpfungen edler Kunst der Vergangenheit in seinen Gesichtskreis tritt, und damit dürfte die nächste Absicht des Verfassers verwirklicht sein: Achtung zu wecken vor dem Überlieferten und den Wunsch und das Bestreben, an der seinem Werte gebührenden Erhaltung mitzuwirken. Wie natürlich reiht sich der dritte Teil, Denkmalpflege, an. Zwei ausführliche Aufsätze behandeln die Erhaltung und Wiederherstellung alter Wandmalereien und bemalter Steinskulpturen, ein dritter das Verhältnis zwischen Denkmalpflege und moderner Kunst. Auf den letzten Aufsatz der ersten Abteilung, die Weihnachtskrippe, sei noch besonders hingewiesen. Vor allem möchte man das Buch gerne in den Händen des Klerus sehen, dem es in manchen Fällen zweifellos gut zustatten kommen würde. Huppertz

Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche in 200 Abbildungen. Herausgegeben von Fritz Knapp. In rot Leinen gebunden M 8.— (Klassiker der Kunst, Band XVI, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt).

Mantegna ist der Führer der norditalienischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die herbe Richtung seines selbstbewußten Charakters bricht sich oft in seinen Werken Bahn. Die stärksten Anregungen nahm Mantegna nicht von dem seiner Heimat und dem Orte seiner ersten künstlerischen Tätigkeit benachbarten Venedig, sondern von der florentinischen Kunst mit ihrer energischen, nach bestem Können sich an die Wirklichkeit anlehnenden Zeichnung. Was ihn von Anfang an am meisten packte und während seiner ganzen Laufbahn lebhaft beschäftigte, ist das Streben, das Raumproblem mit Hilfe der Raumperspektive in dem Sinne zu lösen, daß sich die Gestalten im Bild so wie in der Natur frei hintereinander zu bewegen scheinen. Die Komposition in die Tiefe zu führen, ist sein heißestes Bemühen in seinen ersten Arbeiten für die Eremitanikirche zu Padua, wo er sich bei dem Bilde »Der Gang des hl. Jakobus zur Richtstätte« dann noch die besondere Aufgabe stellte, bei der Wahl des Augenpunktes für die Bildperspektive, von dem Standpunkt des tiefer stehenden Beschauers auszugehen. Mit größter Kühnheit und vollendeter Geschicklichkeit führte Mantegna letzteren Gedanken bei dem Deckengemälde der durch ihn so berühmt gewordenen Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua durch. An dieser Decke tritt, soweit bis jetzt bekannt, zum erstenmal der Gedanke auf, den wirklichen Raum nach oben zu durchbrechen. Des Künstlers Stärke liegt in der starken plastischen Modellierung; doch zeigen sich bei mehreren Bildern unverkennbare Ansätze zu mehr malerischer Auffassung und günstiger Ausnützung des Lichtes für die Raumgestaltung. — Die vorliegende Publikation rollt durch zahlreiche Bilder, namentlich auch größere Detailaufnahmen, das ganze Lebenswerk des Meisters in unserer Erinnerung auf. Die Reproduktionen sind nicht, wie bei den früheren Bänden der »Klassiker der Kunst«, auf weißes Kreidepapier gedruckt, sondern auf ein mattes, stark gelblich getöntes, und zwar nicht mit reinem Schwarz, sondern mit einem leicht ins Olivgrün spielenden Ton, ein Verfahren, das beispielsweise bei vielen Einschaltblättern dieser Zeitschrift angewendet ist. Der Text ist sachlich gehalten und will die formale Seite der Kunst Mantegnas scharf herausarbeiten. Neben der gewöhnlichen wird eine Studienausgabe geboten, bei der die Bilder einseitig in Tafelform gedruckt und in eine Mappe gelegt sind. S. Staudhamer

Max Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters. K. R. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig. Preis M. 1.80.

Eine Publikation, die in jeder Beziehung die erste Note verdient. Ganz vorzüglich sind die über hundert gut ausgewählten, meist ganzseitigen Autotypien. Die »einleitenden Bemerkungen« von Max Sauerlandt lesen sich nicht gerade leicht, aber genußvoll in ihrer großzügigen, gedankentiefen Art und mit den feinen Charakteristiken, die hier geboten werden. Möchte man auch der einen oder anderen Bemerkung ein leises Fragezeichen beifügen, immerhin will es sehr viel heißen, wenn man dem Verfasser das Zeugnis geben darf, er habe es verstanden, bei einem so kurz gehaltenen allgemeinen Überblick über ein weites, vielbeackertes Gebiet durchweg interessant zu bleiben, und sogar vielfach in seinen Gedankengängen Originelles und Neues zu bieten. Nicht geringes Lob verdient auch der sehr niedrig angesetzte Preis des Heftes. D.

Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum. Herausgegeben von der K. Direktion des Bayerischen Nationalmuseums. Verlag desselben. München 1909. M. 25.—.

Das vorliegende Werk bildet den elften Band der Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Die Grundidee, das Programm und die allgemeine Anlage desselben stammt von dem seinerzeitigen stellvertretenden Direktor des Museums; dem jetzigen Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, Dr. Hager; in die eigentliche Verarbeitung des fast unabsehbaren Materials teilten sich alle Museumsbeamten. Das Werk entsprang der Absicht, einen raschen Überblick zu ermöglichen, über all das, was das Museum, zu dessen Grundstock nicht zum wenigsten die alten wittelsbachischen Kunstkammern und Sammlungen beigetragen hatten, an Erinnerungen an die einzelnen Mitglieder des Fürstenhauses besitzt. Selbstredend wurde hiebei die genealogische Anordnung des Stoffes gewählt und zwar in enger Anlehnung an Chr. Haeutles Genealogie, um die Gebrauchsfähigkeit des Buches zu erhöhen. Die Zahl der aufgeführten Gegenstände beläuft sich auf rund 3000 Stück. Innerhalb der einzelnen Persönlichkeiten reihen sich in der Aufzählung aneinander: Bildnisse, Porträtmedaillen, Siegel, Wappen, Urkunden, Ereignisse, Autographen, eigenhändige kunstgewerbliche Arbeiten, Gegenstände des persönlichen Gebrauchs wie Waffen, Trachten, Werke usw., die für einen Wittelsbacher gefertigt, gestiftet oder geschenkt wurden. Die Beschreibung ist absichtlich sehr knapp gehalten. Zur Unterstützung des Textes dienen 42 Tafeln, welche die künstlerisch hervorragenderen Gegenstände wiedergeben und 79 Textabbildungen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß durch die Publikation ein außerordentlich interessantes Bild des kulturellen, geschichtlichen und künstlerischen Wandels innerhalb des rund siebenhundertjährigen Bestandes unseres Fürstenhauses entrollt wird. Vor allem dankbar wird man die erstmalige Veröffentlichung einer großen Reihe von wirklichen Kunstwerken anerkennen, den rein historischen und persönlichen Erinnerungen dagegen wird man kaum größeres Interesse entgegenbringen. Der Grundidee des Werkes hätte es wohl auch besser entsprochen, wenn man sich auf die eigentlichen Unika und Authentika des Museums beschränkt und nicht Stücke höchst zweifelhaften historischen und künstlerischen Wertes aufgenommen hätte. Was sollen z. B. die phantastischen Porträtstiche der ältesten Wittelsbacher besagen, die aus Büchern des 18. Jahrhunderts entnommen sind? Von diesen Einschränkungen des Lobes aber abgesehen, wird das stattliche Werk, zu dem O. Hupp einen sehr geschmack-

vollen Einband zeichnete, dem bayerischen Historiker und Kulturhistoriker von gutem Nutzen und dem Patrioten erwünscht sein. -s-

Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit nebst kurzer Erklärung für Priester und kirchliche Künstler von Dr. Andreas Schmid. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage mit 200 Bildern. Herder, Freiburg, 2.50 M. geb.

Die Absicht des hochverdienten Verfassers, dem Symbol in der kirchlichen Kunst wieder mehr Geltung und Verbreitung zu verschaffen und dem kirchlichen Künstler nach dieser Seite hin Anregungen zu geben, ist ohne weiteres anzuerkennen. Abgesehen davon, daß christliche Symbole auch heute noch ihren didaktischen und paränetischen Zweck haben, ist eine Ausschmückung in dieser Art, weil sie nur einen handwerklichen Meister verlangt, für arme Kirchen, Kapellen, Oratorien etc. oft die einzig mögliche. So bietet uns denn das Büchlein von Schmid einen interessanten Einblick in die reichentwickelte Symbolik der christlichen Vorzeit. Indes wäre es wünschenswert gewesen, jene zahlreichen Symbole, die nur mehr rein archäologisches Interesse bieten, von solchen zu trennen, die auch heute noch allgemein Verwendung finden können. Symbole, z. B. wie der Fisch als Sinnbild Christi, die brüllende Löwin als Sinnbild der Auferstehung, der Elefant (Keuschheit), der Hirsch, der die Schlange ausspeit (Taufgnade) und viele andere, die hier abgebildet sind, und die der Verfasser wohl nur der Vollständigkeit zuliebe aufnahm, sollen heutzutage nicht mehr angebracht werden. Das ist für das einfache Volk, selbst in Städten, nur totes, unverständliches, wunderliches Zeug. Solche Sinnbilder vermitteln keine Gedanken, bedürfen vielmehr selbst einer weitläufigen Erklärung. Vollends schauerlich wäre es, wollte etwa ein Pfarrer die auf pag. 55 abgebildeten Monstrositäten (die Evangelistensymbole, Menschengestalten mit Stier-, Adler-, Löwenkopf) in seiner Kirche anbringen lassen. Das hieße geradezu das Heilige dem Spotte preisgeben. Es muß also — eine etwas gefährliche Sache — dem Takte des einzelnen überlassen werden, welche von den vielen hier gebotenen Symbolen auch heute noch verwendbar sind. Eine nicht glückliche Hand für dieses Genre hat der Zeichner der 200 Abbildungen gehabt. Ein Symbol ist eben keine naturgeschichtliche Abbildung, sondern muß sich schon in einer edlen Stilisierung des betreffenden Gegenstandes als solches ausweisen. Eine ganze Reihe der abgebildeten Tiersymbole läßt das schmerzlich vermissen und hat eine fatale Ähnlichkeit mit den bekannten Scheibenbildern für Schützenvereine erhalten. Für eine neue Auflage sei auch der Wunsch ausgesprochen, es möchten die Beischriften der einzelnen Symbole in deutscher Sprache gehalten werden, denn was nützt eine erklärende Inschrift, die das Volk nicht lesen kann! D.

Meister der Graphik, Bd. I Jacques Callot von Hermann Nasse. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 100 S. mit 98 Abb. und 45 Tafeln. Geh. 10 M., gebd. 12 M.

Unter dem Titel »Meister der Graphik« erscheint in dem rühmlich bekannten Verlag Klinkhardt & Biermann eine fortlaufende Reihe von Publikationen, die sich zum Ziele setzt, das Werk hervorragender Graphiker auch weiteren Kreisen zugänglich und bekannt zu machen. Gewiß ist das eine hochverdienstliche Absicht, welche der freudigen Zustimmung aller Kunstgelehrten und Kunstfreunde versichert sein darf. Es lag nahe, zu denken, die Graphiker würden etwa in ähnlicher Weise behandelt werden, wie die vorzüglichen »Klassiker der Kunst« der Deutschen Verlagsanstalt. Indes der erste Band: Callot von H. Nasse zeigt uns, daß dieses Unternehmen auf wesentlich anderen Grundsätzen aufbaut. Während bei den »Klassikern« der Text eigentlich Nebensache, und die lückenlose Wiedergabe des Gesamtwerkes eines Künstlers die Hauptsache ist, wird hier im ersten Band textlich eine geradezu ausführliche, erschöpfende Monographie über den großen Phantastiker und Sittenschilderer Callot geboten. Die Voß'schen Bände scheinen sich ferner, nach dem ersten zu urteilen, nicht auf die Wiedergabe von Werken der Radierung, des Holzschnittes und Kupferstichs beschränken zu wollen, sondern sie ziehen auch das so hoch interessante und oft am meisten charakteristische Material der Handzeichnungen in ihren Bereich. Dabei sollen, wie es im »Vorwort« heißt, Verkleinerungen der Originale möglichst vermieden werden. Die ganze Ausstattung des ersten Bandes ist von gediegener Vornehmheit, die Reproduktionen sind geradezu ausgezeichnet. Allerdings kommt dieser Vorzug auch im Preise zum Ausdruck, wiewohl er für das Gebotene durchaus nicht zu hoch ist, aber zum allgemeinen Volksgut wie etwa die genannten »Klassiker der Kunst« werden die Meister der Graphik schon aus diesem Grunde nicht werden können. Auch können diese Bände nur in beschränktem Maße »einen Ersatz bieten für den Besuch graphischer Sammlungen« wenigstens nicht für den Gelehrten, denn es kann selbstredend in jedem Falle nur eine Auswahl aus dem graphischen Werk des betreffenden Meisters geboten werden. Der vorliegende erste Band macht auch innerlich den Eindruck ernster wissenschaftlicher Gediegenheit. Der Verfasser hat es verstanden, nicht nur vom Leben und Wirken des eigenartigen Malerradierers einen Begriff zu geben, sondern auch die Bedeutung Callots für die Technik und Geschichte des Stiches und der Radierung überhaupt schön und plastisch herauszuarbeiten. Für den Spezialforscher sehr wertvoll sind der sorgfältig angelegte Katalog und die umfangreichen Literaturangaben. Die Abbildungen und Tafeln sind mit Geschmack und Takt ausgewählt, zeigen uns diesen wirklichen »Meister der Graphik« als hervorragenden Stecher und Radierer, als verblüffend sicheren Zeichner und geben zugleich wertvolles kulturhistorisches Material.

Damrich

Das Miniatur-Porträt. Von A. Kende-Ehrenstein. Mit 16 Tafeln in Lichtdruck. Wien und Leipzig, Halm & Goldmann 1908.

Im vorliegenden ersten Bändchen einer unter dem Kollektivtitel »Sammler-Kompendien« erscheinenden Serie von Monographien behandelt A. Kende-Ehrenstein ein reizvolles Gebiet der Porträtkunst vom Standpunkte der Kunstgeschichte und des Kunstgenusses ebenso verständnisvoll als anregend. Es ist nur zu schade, daß die seelenlose Fertigkeit der Photographie dem künstlerischen Miniaturporträt beinahe gänzlich alle Existenzmöglichkeit entzogen hat und damit unsere künstlerische Kultur zurückschraubt. Wenn die Publikation, die mit schönen Abbildungen geschmückt ist, wirklich nichts zur Belebung des Miniaturporträts beitragen sollte, so wird sie wenigstens die Wertschätzung der früheren Blüten dieses Kunstzweiges erhöhen. R.

Freiburger Münsterblätter. Herausgegeben vom Münsterbauverein Freiburg i. Br. Herdersche Verlagshandlung.

Die Freiburger Münsterblätter erscheinen jährlich zweimal in je einem starken Heft großen Formates. Sie bilden für den Forscher und Kunstfreund nach Text und Illustration eine Fundgrube des Wissens und künstlerischen Genusses. Zwei Hefte bilden einen Jahrgang, fünf Jahrgänge einen Band. Die Publikation steht im siebten Jahrgang; wir kommen auf sie noch ausführlicher zurück.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

AUSSTELLUNGEN IN ROM

Vier Ausstellungen sind es, die in Rom in diesem Jahre gleichzeitig stattfinden: eine archäologische, eine internationale Kunstausstellung, eine kulturgeschichtliche und eine ethnographische. Die beiden letzteren beanspruchen an dieser Stelle keine eingehendere Würdigung, so interessant sie immerhin sind. Dies darf man besonders betreffs der kulturgeschichtlichen Ausstellung anerkennen, die die Mehrzahl der Räume der Engelsburg erfüllt. Man schildert uns daselbst das römische Leben vom Altertum bis an die Grenze des 19. Jahrhunderts. Daß dabei das künstlerische Element eine bedeutende Rolle spielt, ist natürlich, doch dient es in diesem Zusammenhange vor allem historischen Zwecken. Wir sehen frühe römische figürliche und dekorative Skulpturen, unter ersteren etliche Papstbüsten. Die ornamentale Kunst zeigt sich weiter in Mosaiken, Kosmatenarbeiten und dergleichen. Sehr vieles konnte naturgemäß nur in Abbildungen gebracht werden. Das ist auch mit den Werken der Malerei der Fall. Vom Kunstgewerbe zeigt man uns u. a. Abbildungen und Originale von Trachten. Eine reiche keramische, eine Textiliensammlung, Kollektionen von Möbeln, Krippenfiguren und dergleichen kommen dazu. Die große Kunst ist innerhalb dieses Zusammenhanges fast ganz unberücksichtigt geblieben. Nur Michelangelo wird in einem der Hauptsäle durch Zusammenstellung einer größeren Anzahl von Erinnerungsstücken gefeiert, zu denen man die Abgüsse einiger seiner Skulpturen gefügt hat, ohne daß dabei ein besonderes System gewaltet zu haben scheint. Fällt doch diese ganze Michelangelo-Ausstellung überhaupt aus dem Programm heraus. Dies ist gewissermaßen auch mit der an sich in hohem Grade interessanten Abteilung der Fall, die an den Aufenthalt berühmter Gäste in Rom erinnert. Wie mächtig wirken doch gerade diese Zeugnisse des gewaltigen kulturspendenden Einflusses, den diese Stadt wie keine andere der Welt nach allen Himmelsrichtungen ausgestrahlt hat! Eine Gruppe gilt der Anwesenheit Goethes und seines Kreises. Zahlreiche Bildnisse dieser Persönlichkeiten sind ausgestellt, darunter eine Kopie des bekannten, im Städelschen Institut zu Frankfurt befindlichen Goetheporträts von Tischbein. Dazu kommen Zeichnungen desselben Künstlers, auch Nachbildungen Goethescher landschaftlicher Studien. Glaubte doch der Dichter auf italienischem Boden sein Zeichentalent zur Bedeutung entwickeln zu können. Gleichzeitig zeigt man uns zahlreiche Studien jener Künstler, auf die Goethe selbst große Stücke hielt, so u. a. besonders von Philipp Hackert, dessen Biographie Goethe ja bekanntlich auch geschrieben hat. Ein zweiter Teil der deutschen Abteilung dient dem Zwecke, darzutun, wie unsere Landschaftsmalerei sich unter den dortigen Einflüssen entwickelt hat. Es ist eine sehr wertvolle retrospektive Schau von vielen Gemälden, die berühmte deutsche Künstler der früheren Zeit des 19. Jahrhunderts angefertigt haben, darunter Rottmann, Blechen, Preller, Richter, Schwind, Schnorr von Carolsfeld. Weniger bedeutend ist die spätere Zeit desselben Jahrhunderts fortgekommen. Lenbach, Dreher, Zielcke seien genannt. Vom Auslande erwähne ich nur, daß Skandinavien, England (u. a. durch Walter Crane), Frankreich (durch Werke der napoleonischen Zeit) kennzeichnend vertreten sind. — Die Ausstellung, die sich ethnographisch nennt, und die in einiger Entfernung von der Piazza del Popolo tiberaufwärts am rechten Flußufer liegt, ist eine mit ungeheurem Gepränge in Szene gesetzte Zusammenstellung von allen möglichen Nachbildungen von Wohnhaustypen und dergleichen aus den verschiedensten Gegenden Italiens, damit gleichzeitig ein Überblick über viele Volksbeschäftigungen, gewerbliche Techniken, Kunst u. s. f., alles für die große Menge berechnet, deren Neugier, wie deren Selbstgefühl dabei gleichermaßen ihre Rechnung findet. Die Wiedergabe der so verschieden gestalteten Baulichkeiten darf übrigens als wohlgelungen bezeichnet werden, nur können sie als vereinzelte Beispiele, aus ihrem Zusammenhange gerissen, und schon dadurch ihres Maßstabes beraubt, eine vollkommen richtige Wirkung nicht tun, wie das ja bei derlei auf modernen Ausstellungen so beliebten Imitationen überwiegend der Fall ist. Die großen offiziellen Architekturen, von denen ich die zunächst in die Augen fallende Baugruppe des Einganges, sowie den »Palast der Feste« erwähne, zeichnen sich durch gewaltigen Pomp aus, durch ein bombastisches Auftreten, welches die Wirkung der erwähnten, zum Teil recht einfachen Volksarchitekturen, noch ganz besonders beeinträchtigt.

Die archäologische Ausstellung befindet sich in den Diokletiansthermen. Auch sie dient den Zwecken historischer Erinnerung an Zeiten und Verhältnisse, mit denen das moderne Italien nichts mehr zu tun hat. Das hindert nicht den absoluten Wert dieser sorgfältig und umfassend durchgeführten Veranstaltung. Eine Menge von Denkmälern der Architektur, Skulptur, vereinzelt der Malerei, reichlich auch des Kunstgewerbes sehen wir, zu allermeist in Nachbildungen, Abgüssen, Modellen, Zeichnungen und Photographien vor uns verteilt durch die riesigen Räume der Ruinen, die trotz ihrer Ausdehnung dadurch fast überfüllt erscheinen. Es sind jene Denkmäler, die die Römer des Altertums, zumal jene der Kaiserzeit, als Spuren ihrer kolonisatorischen Tätigkeit in nahen und fernen Gegenden hinterlassen haben. Die betreffenden Staaten, die heute in denselben Ländern existieren, haben sich aufs regste an dieser Ausstellung beteiligt, die auf solche Art auch eine internationale geworden ist. Zu den schönsten und reichsten Abteilungen gehören jene von Ungarn, Rumänien, Griechenland, Frankreich und Deutschland. Endlich und ganz besonders ist die von Italien selbst zusammengestellte Abteilung hervorzuheben. Hier sind verschiedene Architektur- und Skulpturdenkmäler von größtem Interesse. So die Augusteische Ara Pacis, das Mausoleum der Platorini, das zur Erinnerung an die Schlacht von Pydna aufgestellte Siegesdenkmal des Ämilius Paulus, der Mänadenaltar aus der Via Prænestina, schließlich die im Garten in Originalgröße nachgebildete Ruine des Augustustempels aus Ancyra. Von anderen Architekturen erwähne ich die Herstellung der Fassade des Neptuntempels zu Rom, des Diokletianspalastes zu Spalato, des Trajanischen Siegesdenkmals von Adamklisi in Rumänien. Aus Frankreich sehen wir Modelle der Theater von Arles, Nîmes und Orange. Außerdem sind von dort zahlreiche Statuen, Nachbildungen von altrömischen Wurfgeschützen und viele andere wichtige Gegenstände gekommen. Die deutsche Abteilung bietet unter andern Waffen, Medaillen, das Moselschiff aus dem Trierer Museum; die belgische zeigt Skulpturen, Gefäße, darunter eine bei Herstal gefundene, reich skulpierte Bronzevase. Die umfangreiche ungarische Abteilung bietet Nachbildungen von Inschriftsteinen, Reliefs, Votivaltären und dergleichen, sowie des herrlichen Goldschatzes von Nagy-Szent-Miklós. Nicht minder interessant sind die zahlreichen anderen Provinzen und Kolonialgebiete vertreten. Das Ganze ist eine Darbietung von allergrößter Wichtigkeit, nicht für die Neugier, sondern für ernstliches Studium bestimmt.

Die Kunstausstellung liegt der ethnographischen gegenüber auf dem linken Tiberufer bei der Villa Giulia. Sie bezeichnet sich als international und tut dies mit Recht, weil wenigstens die europäischen Staaten fast vollzählig vertreten sind. Von den nicht europäischen Ländern interessiert vor allem Japan. Zahlreiche der beteiligten Gruppen, deren Ausstellungen für einen eigenen Pavillon nicht umfangreich genug waren, genießen in dem größten der Paläste die Gastfreundschaft Italiens. Ein eigenes Heim haben die Ausstellungen von Deutsch-

and, Österreich, Ungarn, England, Frankreich, Serbien, Rußland, Spanien, Nordamerika, Japan. Der Gesamteindruck ist günstig, das Ganze läßt sich trotz alles Reichtums leicht übersehen und wirkt reizvoll infolge des bewegten Geländes, das die Anlage malerischer Anpflanzungen, Treppen und dergleichen erforderte. Andererseits läßt sich nicht verschweigen, daß viele der Gebäude einen allzu großsprecherischen Eindruck machen, ganz ähnlich den zuvor erwähnten der ethnographischen Schau. Dergleichen Eigenschaften zeigen unter anderem die Paläste von Italien, Frankreich, England, Belgien, Österreich, Rußland, besonders auch von Spanien. Dafür sind einige andere Pavillons recht charaktervoll. So der ungarische mit seinen schlichten Linien und den weißen Flächen, die mit Mosaik und etwas raffiniert einfachem Golddekor geschmückt sind. Der Pavillon von Serbien hält sich in Formen, die mit kraftvollen ruhigen Linien und dunkler grauer Farbe schon von weitem auf einen Inhalt voll Stärke und Einfachheit hindeuten. Japan zeigt ein niederes Holzhaus von rotbrauner Farbe. Der deutsche Palast, erbaut von Bestelmeyer-Dresden, nähert sich dem eleganten Typus, überschreitet aber doch die Grenze nicht, jenseits deren eine kräftige Eigenart sich verlieren würde. Mit feinem Takt sind die Formen, zwar keineswegs deutsch-heimatlich gedacht, so doch großmonumental und festlich, dabei zurückhaltend und vornehm. Nach oben ist das Gebäude stufenartig abgesetzt, desgleichen auch seine Mittelkuppel. Rechts und links von dem Eingange sind die weißen Wände mit Reliefs geschmückt, die Kämpfe zwischen Kentauern und Lapithen schildern, oberhalb des Einganges prangt eine große Quadriga von Albertshofer. Die Innenräume sind einfach, die Wände mit Rupfen bespannt. Schön wirkt ein von Säulen umgebener viereckiger Hof, darin ein Bassin mit plätscherndem Wasser, mitten innen die Bronzefigur eines reitenden Jünglings von Hermann Hahn.

Um gleich bei der deutschen Ausstellung zu bleiben, so sei, abgesehen von dem nicht geringen Lobe, welches eigentlich gar keins sein dürfte, nämlich, daß sie zu den schon bei Eröffnung der Ausstellung fertigen Abteilungen gehört hat, anerkannt, daß sie unsere Kunst in einer tüchtigen und ehrenvollen Weise vor dem Auslande vertritt. Viel ins einzelne zu gehen verhindert die Rücksicht auf den großen Umfang der gesamten römischen Kunstausstellung. Eingeteilt ist die deutsche Ausstellung nach Orten. München ist reichlich und gut vertreten, bietet aber nicht viel Neues. Seine Malerei, Graphik und Skulptur tritt mit einer großen Zahl glänzendster Namen hervor, von denen hier nur einige herausgegriffen werden können. So Baer, Bartels, Blos, Defregger, Gröber, Habermann, Herterich, Holz, Keller, Pietzsch, Samberger, Schramm-Zittau, Stadler, Thor, Urban. Stuck bringt Gemälde und Skulpturen, unter ersteren wieder einmal die Hölle, Orestes und die Furien; Zügel glänzt mit vier Werken, darunter den von der letzten Münchener Winterausstellung bekannten widerspenstig im Wasser wühlenden Rindern. Von den Dachauern finden wir Bürgers, Hayek und Müller-Dachau. Graphiken interessieren u. a. von O. Graf und Thöny, wie denn diese Abteilung durchweg recht bedeutend ist. Die Plastik ist u. a. durch L. Dasio, H. Hahn, A. v. Hildebrand, Balth. Schmitt vertreten. Werke christlichen Inhaltes sind nur sehr vereinzelt, wie denn überhaupt die deutsche Abteilung arm an solchen ist, keine anderthalb Dutzend auf über 500 Nummern. Von den Münchnern zeigt Becker-Gundahl eine Kreuzigung, R. Engels ein Glasgemälde mit einer »Anbetung«. C. Seilers »Klosterkirche in Ettal« mag auch noch hierher gerechnet werden. Von Plastiken ist nur die schon bekannte lebensgroße, in Birnbaumholz geschnitzte und getönte Halbfigur Christi von Bermann vorhanden. — Stuttgart hält sich wacker. Außer Meistern wie Pankok, Landenberger, Hölzel, Haug, Grethe, Faure, Weise, bringt man auch die kürzlich verstorbenen Reiniger und Pleuer zu Ehren, ersteren u. a. mit einer seiner Studien vom Feuerbache, letzteren mit zwei Stücken, von denen der »Feierabend« besonders starke Wirkung tut. — Berlin ist nur recht teilweise zu loben. Eine große Tafel wie Röchlings »Germans to the front« wirkt vorwiegend gegenständlich. Das hervorragend Wichtige kann auch hier nur kurz durch Künstlernamen angedeutet werden. Ich nenne Corinth, Kampff, Käte Kollwitz, Orlik, Slevogt. Von M. Liebermann ist eine Reihe von Zeichnungen und Radierungen ausgestellt, von Gemälden u. a. das der Hamburger Kunsthalle gehörige Bildnis des Freiherrn v. Berger in blauem Rock. Von den Plastikern nenne ich Lederer (u. a. wegen einer bronzenen Ringerstatue) und Tuaillon (besonders wegen seines Bremer Kaiser Friedrich-Denkmals). Die christliche Kunst ist nicht leer ausgegangen. Von Pfannschmidt sehen wir die Bergpredigt und den Einzug in Jerusalem, beides als Entwürfe für Mosaiken und dementsprechend großzügig stilisiert. Von milder Stimmung der Farben, wirkungsvoll durch die Verteilung von Licht und Schatten, recht deutsch innig ist eine Maria an der Wiege von J. Scheurenberg. — Dresden bietet sehr Gutes, so von Bracht, Zwintscher, Hegenbarth (mit virtuos gemalten Pferden in einer Sandgrube); von Kühl bewundert man u. a. zwei Kircheninterieurs; G. Lührig schildert einen rumänischen Archimandriten in prächtiger Goldfarbe der Gewänder. — Die Karlsruher Ausstellung ist nicht gerade groß, aber geradezu glänzend. Fehr, Georgi, Volckmann, drüber hinaus Dill, Trübner, Thoma — was will man mehr? — Düsseldorf hat einen guten Durchschnitt. Das christliche Element erhebt sich teilweise sogar weit über diesen, so mit den ausgezeichneten Mosaiken St. Petrus und St. Paulus von Huber-Feldkirch, und mit einer der Studien, die E. v. Gebhard zu seiner »Krankenheilung« gemacht hat. Auch M. Stern (mit einem Hochamt in den Dünen, Besitz des Düsseldorfer Städtischen Museums), H. Liesegang und H. Hermanns (beide mit kirchlichen Architekturstudien) sind beachtenswert. — Die Ausstellungen von Weimar, Kassel, Königsberg, Danzig, Hamburg, Bremen, Frankfurt, Elsaß-Lothringen und einigen anderen Städten sind nur klein und geben daher zu einem umfassenderen Urteil keinen Anhalt. Von Einzelheiten erwähne ich L. v. Hofmanns Poesien, Werke von Mackensen und Olde; — C. Wünnenbergs Madonna in einer Heidelandschaft mit zwei musizierenden Knaben aus dem Volke; — L. Dettmann (mit einem stimmungsvollen Abendmahl), Heichert; — L. Graf v. Kalckreuths Porträt des Domkapitulars Professor Schnüttgen. — Von hohem Werte ist eine rückblickende Gruppe, die die Entwicklung der deutschen Malerei seit 1850 schildert. Man müßte von Rechts wegen jedes einzelne Bild nennen. Es muß aber auch hier genügen, Namen herauszugreifen. Die beiden Achenbach, Gebhard, Janssen, Munthe, Sohn, Vautier seien von den Düsseldorfern genannt; von den Münchnern Defregger, W. v. Diez, Habermann, Holmberg, Langhammer, Leibl, Lenbach, Löfftz, Schwind, Uhde, Zügel; von den Berlinern Knaus, Koner, Menzel (mit 5 Gemälden und 10 Zeichnungen, von 1846 an); von den Karlsruhern Baisch, Thoma, Trübner, Weishaupt. In dieser Abteilung gibt es auch manche Perle religiöser Kunst, so Gebhards »Christus mit dem reichen Jüngling« (1892, aus der Städtischen Galerie in Düsseldorf); des Frankfurters Hausmann »Ostermesse in der Sixtinischen Kapelle« (1855); A. v. Kellers »Auferweckung von Jairi Töchterlein« (1865, aus der Neuen Pinakothek); von Knaus die Skizze zu einer Madonna; von Lenbach das herrliche Bild-

nis des Papstes Leo XIII.; von H. v. Marées den hl. Georg (1874—75, aus der Berliner Nationalgalerie); von W. Sohn die Skizze zu einem Abendmahl; von Uhde die Anbetung der hl. Drei Könige (1899, Privatbesitz). Die verhältnismäßig große Zahl christlicher Bilder innerhalb der neunzig Nummern dieser Abteilung ist lehrreich und charakteristisch. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Berlin. Herr Kommerzienrat Haberland, der für künstlerische Anlagen bereits viel getan, hat für den Hamburger Platze eine reizende kleine Parkanlage, einen Brunnen gestiftet. Der »Sintflutbrunnen«, so bezeichnet der Künstler sein Werk, ist eine feine und gutdurchdachte Arbeit. Auf felsenförmigem Unterbau hockt ein kauerndes Weib, ein kleines Kind fest an sich drückend; auf einem Vorsprung darunter liegen die Gestalten eines Mannes und eines Weibes, jedes getrennt und doch sinngemäß miteinander verbunden. — Der in Kalkstein ausgeführte Brunnen ist eine Arbeit des Bildhauers Paul Aichele, Charlottenburg, und legt für das Können dieses Meisters ein beredtes Zeugnis ab.

W. E. Walter

Berlins westlicher Vorort Wilmersdorf hat wiederum die Anlage eines neuen, gärtnerisch und künstlerisch hervorragenden Platzes zu verzeichnen, den Rüdesheimer Platz. Er umfaßt ein riesiges Terrain und wird an einem Ende abgeschlossen durch den, der Anlage in vorzüglichster Weise angepaßten Siegfriedbrunnen, ein Werk nach dem Modell des Berliner Bildhauers Ludwig Cauer.

W. E. Walter.

Professor Georg Grasegger (Köln) erhielt bei einem engeren Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Brunnen in Castrop i. W. den I. Preis.

Königshofen in Unterfranken. Die Einweihung des Luitpoldbrunnens, die am 1. Oktober stattfand, gestaltete sich zu einem frohen patriotischen Fest. Professor Balthasar Schmitt in München, ein Sohn Unterfrankens, schuf mit diesem Brunnen dem Orte ein edles Kunstwerk und sich ein Denkmal seiner hohen Künstlerschaft (s. die Abbildung der bekrönenden Figur auf S. 63 dieser Nummer; da in vorliegendem Hefte eine Abbildung des ganzen Monumentes nicht mehr aufgenommen werden konnte, bringen wir eine solche im nächsten. D. R.).

Immenstadt (Algäu.) Xaver Dietrich hat kürzlich das große Kuppelbild und die Zwickelbilder in der hiesigen Stadtpfarrkirche vollendet. Das Gemälde der Kuppel veranschaulicht vier Szenen aus dem Leben des hl. Kirchenpatrons Nikolaus, die Ovale der Zwickel vier Kirchenlehrer. Die Ausführung hält vollkommen, was die schwungvollen Entwürfe, die der Künstler anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerbes eingesandt, versprochen hatten.

Großsteinheim in Hessen. Durch die Hochsinnigkeit eines seiner Mitbürger erhielt Großsteinheim ein herrliches Denkmal, das Anfang Oktober enthüllt wurde. Ein Landsmann, Professor Georg Busch in München, ersann und gestaltete das Monument, das vorzüglich dem Platze seiner Aufstellung angepaßt ist und abgeklärte Verhältnisse besitzt. Dem Frieden ist das Denkmal geweiht, der Wohlstand und wahres Glück bringt und die Herzen veredelt. Es ist eine Ehrung des friedlichen Zusammenlebens aller Bürger der Stadt sowie ein Zeichen dankbarer patriotischer Huldigung.

BÜCHERSCHAU

Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen. Herausgegeben durch Alphons M. von Steinle. Gr.-Lexikon. 552 Seiten mit ca. 800 Abbildungen. Preis gebunden echt Halbpergament mit Goldschnitt M. 22.—. Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung, Kempten und München.

Das schönste Denkmal, welches einem verdienten Künstler werden kann, bietet die möglichst vollkommene Publikation seiner Werke. Ein solches Denkmal ist jüngst dem Meister Edward von Steinle in der von seinem Sohne mit Pietät und Geschick veranstalteten Gesamtausgabe der Werke Steinles geworden, die, mit entsprechender textlicher Einführung versehen, den entzückenden Reichtum eines Künstlerschaffens zeigt, wie er in solcher Mannigfaltigkeit nur selten zur Erscheinung gelangen dürfte. In drei Hauptgruppen, die wieder in mehrfache Abteilungen gegliedert, werden uns all die Werke Steinles gezeigt, wodurch gründlich ermöglicht ist, vollen Einblick in den Entwicklungsgang sowie über die schon von Jugend auf sich kundgebende Vielseitigkeit dieses Künstlers zu gewinnen. Angesichts des umfassenden Materials wird jedem Beschauer klar, daß Steinle nicht nur über ein bewundernswertes künstlerisches Können verfügte, sondern daß er zugleich durch die Fülle seines Geistes und Gemütes zu den hervorragendsten Meistern zählt, welche deutsche Kunst repräsentieren. Die erste Bildergruppe: Altes und Neues Testament, Madonnen, Heiligenleben, Legenden usw. zeigt uns den tiefreligiösen katholischen Meister, dessen Wirken vor allem darauf gerichtet ist, zu erbauen und anzuregen. Von jeder Spur merklicher Aufdringlichkeit ferne, werden hier pädagogische Werte entfaltet, die auf empfängliche Seelen befruchtend wirken müssen. Wie häufig sind nicht schon die Vorgänge der Heilsgeschichte von den Malern behandelt worden, und dennoch weiß Steinle ihnen immer neue, fesselnde Züge für die künstlerische Darstellung abzugewinnen, ohne dabei den Boden der Tradition, dieser wichtigen Basis für christlich-religiöse Kunstwerke, jemals zu verlassen. Er versteht am besten, wie alte Kunstweise mit Neuem zu erfüllen ist, wie man, auf den Errungenschaften der Vergangenheit sorglich weiterbauend, auch das Interesse moderner Menschen zu gewinnen weiß. Wer sich nur einigermaßen in diese Darbietungen des Meisters vertieft, wird erkennen, wie ersprießlich und verdienstvoll eine solche Behandlung religiöser Sujets gerade für die Gegenwart, die leider so selten in der künstlerischen Tätigkeit ein klares Programm aufweist, zu sein vermag. Schätzen wir schon in den religionsgeschichtlichen Bildern und Zeichnungen die hohe Begabung Steinles, jede Figur treffend zu charakterisieren, seien es nun förmliche Urweltmenschen wie Jubal und Tubalkain, seien es die milden Gestalten, welche vor der Krippe Jesu knien, oder als fromme Befolger der Lehre Christi segenspendend durch die Welt schreiten, so tritt bei gegebener größerer Bewegungsfreiheit diese treffliche Charakterisierung der Gestalten noch augenfälliger in den Schöpfungen hervor, welche im zweiten Hauptteile der vorliegenden Sammlung als historische Darstellungen, Märchen, Genrebilder, Illustrationen zu Dichtern usw. sich finden. Die Vorzüge Steinles als »Romantiker« sind ja von Kunstgelehrten anerkannt, die dem Meister in seiner sonstigen Tätigkeit nicht gerecht zu werden vermögen. Es gibt tatsächlich kein der Romantik zufallendes Gebiet, das Steinle nicht mit Erfolg betreten hat. Die ganze Skala dichterischen Empfindens: hoher Ernst und heiterer Scherz, Leid und Klage, Glück und Freude der Menschen — sei es, daß als deren Repräsentanten und Träger geschichtliche Personen oder selbsterfundene Gestalten auftreten — all dieses fand in der Seele des

Künstlers volle Resonanz, die in seinen zahlreichen Bildern und Zeichnungen tönend weiterklingt. Wir bewundern den Künstler, der nicht nur die idealen Kunstformen beherrscht, sondern der, wo es ihm angezeigt dünkt, auch eine Naturwahrheit kennt, welche die eigentlichen Realisten gar oft nicht zu erfassen vermögen. Man sehe z. B. nur die Skizze »Heimkehrende Musikanten« (II, Nr. 313) an, um von der scharfen Naturbeobachtung Steinles sich Kenntnis zu verschaffen; auch in der Rubrik »Porträts« wird uns so recht verständlich, wie der Meister nicht nur ein sicher geschultes, körperliches Auge, sondern in ganz hervorragendem Grade auch den Tiefblick eines Psychologen besaß, wodurch es ihm eben ermöglicht, Gaben zu bieten, welche jene geistige Beherrschung bekunden, die das künstlerische Wirken zum wahren und dauernden Kunstwerk stempelt. Im dritten Hauptteile der vorliegenden Publikation sind die vielen Wandgemälde und deren Entwürfe gegeben, die Steinle teils eigenhändig, teils durch Mitarbeiter zur Ausführung brachte. Viele dieser anregenden Werke haben wir kürzlich in dieser Monatsschrift (Jhrg. VI, Heft 10) des näheren erwähnt, so daß von weiterer Detailierung hier Abstand genommen werden kann. Auch die für Zwecke der Glasmalerei gezeichneten Kartons des Meisters finden sich dieser Abteilung eingereiht; sie beweisen, welch großes, klares Verständnis er gerade auch diesem Zweig monumental-stilistischen Schaffens entgegenzubringen vermochte. Man dürfte heute solchen Kartons besondere Beachtung schenken, um der genauen Grenzlinie sich bewußt zu bleiben, wo »Stil« aufhört und die Verzerrung der Stile beginnt — Versehen und Vergehungen, von denen manch neueste Leistung — in und außer der Glasmalerei, sich leider nicht freizuhalten vermag. Das weise Maßhalten, das Steinle in all seinen Arbeiten beobachtete, die nach Lage der Aufgabe mit überkommenen Stilen eben in Fühlung treten mußten, dürfte überhaupt eine der eindringlichsten Lehren sein, welche moderne Künstler zu eigenem Nutz und Frommen den Darbietungen des großen Frankfurter Meisters entnehmen sollten. Was überdies alles noch von Steinle gelernt werden kann, möge die jüngere Künstlergeneration im Studium des vorliegenden Buches selbst ersehen; bei offenem, ehrlichem Blick ist es nicht allzu schwer, hier ein Urteil zu gewinnen und wohl in manchen Fällen auch die so notwendige Selbsterkenntnis sich anzueignen. Auch Kunsthistoriker, denen diese Steinlesche Gesamtausgabe besonders wert sein darf, erhalten Gelegenheit, hin und wieder etwas vorschnell gemachte Taxierungen über die kunstgeschichtliche Stellung des Meisters entsprechend zu korrigieren, und dessen Wert und Bedeutung nicht weiterhin unter allzu subjektiven Erwägungen nur nach einer umgrenzten Seite seines mannigfaltigen Schaffens zu verlegen. — Dankbar fühlt man sich dem Herausgeber des Werkes für die stets genaue Angabe des Jahres, in dem die betreffenden Arbeiten entstanden sind; deutlich läßt sich dadurch vom Jahre 1825 an die Entfaltung Steinles, die herantretende Einwirkung anderer Meister in den Jugendtagen bis zur eigenartigen Vollreife in den Mannesjahren und dem Abschluß des gesegneten Wirkens im Jahre 1886 verfolgen. Nicht zuletzt darf das vorliegende Werk allen Kunstfreunden hochwillkommen sein; in erster Linie jenen, denen religiöse und nationale Gesinnung auch in der Kunst als ein wichtiger Faktor erscheint. Unter diesem Gesichtspunkte soll man in deutschen Häusern und Kreisen mit besonderer Genugtuung nach Edward von Steinles Gesamtwerk greifen, denn es ist nationales Eigengut edelster Art, welches uns hieraus entgegenleuchtet.

M. F.

Geschichte der Kunst, dargestellt an ihren Meisterwerken in Tafeln und begleitendem Text. Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts von Ludwig Justi, 144 Seite und 192 Tafeln. Verlag Fischer und Franke, Berlin.

Die großangelegte »Geschichte der Kunst«, unter deren Mitarbeitern die besten Namen der deutschen Kunstwissenschaft glänzen, wie ein Justi, Friedländer, Swarzenski, Tschudi, Wölfflin u. a. geht prinzipiell von einem anderen Gesichtspunkte aus, als die übrigen Kunstgeschichten. Hier tritt der äußere Verlauf der Kunstgeschichte, die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers zurück, es wird von den Kunstwerken ausgegangen, und die Verfasser haben sich offenbar die Aufgabe gestellt, ganz im Sinne der modernen Kunstwissenschaft die stilistische Eigenart des einzelnen Werkes besonders herauszuheben, uns dasselbe in seinen stilistischen Zusammenhängen verständlich zu machen und die Folgerichtigkeit des stilistischen Entwicklungsganges innerhalb der Kunst aufzuweisen. Allerdings liegt auch hierin eine gewisse Einseitigkeit, denn das Gegenständliche spielt eben doch in der alten Kunst eine viel bedeutendere Rolle, als ihm die heutige Wissenschaft zuerkennen will. Indes muß man zugestehen, die Aufgabe, welche sich diese Kunstgeschichte einmal gestellt hat, ist in dem vorliegenden, von Justi bearbeiteten Band geradezu glänzend gelöst. Schon die Auswahl der Bilder zeigt dies. Es herrscht da eine Ökonomie, die wirklich bewundernswert ist. Nur die charakteristischen Werke sind aufgenommen, es fehlt manches bekannte Gemälde, weil es für den Entwicklungsgang des betreffenden Meisters nichts Neues bringt, andererseits finden sich Meister und Werke vertreten, denen man sonst in keiner Kunstgeschichte begegnet. Kurz es zeigt sich eine souveräne Beherrschung des Materials. Noch größeres Lob verdient aber der Text. In nüchterner Knappheit und Prägnanz des Ausdrucks werden hier ästhetische und stilistische Analysen zu den einzelnen Werken von entzückender Feinheit gegeben. Oft ist es ein wie zufällig hingestreutes Wort, eine einzelne Wendung, wodurch ein ganz neues Licht auf ein uns bisher nicht recht verständliches Gemälde fällt. Wer Lebensdaten, Künstleranekdoten, oder geistreiche Essays à la Muther sucht, dem bietet eine andere Kunstgeschichte mehr. Wem es aber darum zutun ist, in ein wirkliches Verständnis alter Kunst eingeführt zu werden, für den wüßte ich in der gesamten Kunstliteratur kein geeigneteres und gediegeneres Werk als das vorliegende. Diesen Charakter vornehmer Gediegenheit tragen auch die Illustrationstafeln, vorzügliche Autotypien, sowie die ganze Ausstattung des monumentalen Werkes. Erwähnt sei nur nebenbei, daß der Titel des Bandes etwas mißverständlich ist, denn Illustrationen und Text schildern die Entwicklung der italienischen Malerei schon von Cimabue und Giotto an.

Damrich.

DER PIONIER
MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST, PRAKTISCHE KUNSTFRAGEN UND KIRCHLICHES KUNSTHANDWERK
IV. JAHRG.

INHALT des 1. und 2. Heftes: Das Bildmotiv; die Skizze; die Studie. Von S. Staudhamer. Mit 6 Illustrationen. — Von den Pflichten gegen die christliche Kunst. Von Andreas Hupperts. — Über Kirchenfußböden. Von Hugo Steffen. Mit mehreren Abbildungen. — Optik in der Kirche. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Mitteilungen und Anregungen. Mit 3 Abbildungen. — Preis des ganzen Jahrgangs: M. 3.—.

AUSSTELLUNGEN IN ROM

(Schluß)

Der von Professor Josef Hoffmann-Wien erbaute und ausgestattete elegante österreichische Pavillon, dessen Fassade mit zwei allegorischen Gruppen von Anton Hanak-Wien geschmückt ist, enthält außer etwa 400 Gemälden, Skulpturen, Graphiken und kunstgewerblichen Erzeugnissen eine Gruppe von Werken (Landschaften, Genrebilder und Porträts) des G. F. Waldmüller, dessen Bedeutung man uns in München erst unlängst im Kunstverein vor Augen geführt hat. Im ganzen ist die Qualität dieser Abteilung nicht unbedeutend. An bekannten Namen fehlt es nicht, wie etwa Tina Blau, R. Jettmar, A. J. Quincy, Egger-Lienz (mit seinen Bergmähern und dem großen Wallfahrerbilde), Hegenbarth (mit einer brillanten Pferdestudie »Die drei Alter«), J. Jungwirth-Wien (mit der figurenreichen, mit guter Luftstimmung gegebenen »Sitzung des niederösterreichischen Landtages«), M. Svabinsky, Bechler, J. Uprka, Klimt, der einen ganzen Saal eingeräumt erhalten hat. Von den Bildhauern erwähne ich Hanak, dessen Werke eine gesuchte Schwerfälligkeit zeigen, Kaspar von Zumbusch, Feodorowna Riesz; von den Graphikern W. Unger, W. Klemm, Orlik (mit verschiedenen Porträts); von den Kunstgewerblern Mangold, Prutscher, K. Moser. Werke der christlichen Kunst sind in ziemlicher Menge vorhanden. So schon von Waldmüller (Kinder bei der Fronleichnamsprozession). Eine schöne Madonna zeigt V. Hofmann-Krakau. A. Slavicek-Prag bringt eine große skizzenhafte Darstellung des Prager Domes. In recht lebhafter Farbenauffassung hat J. v. Mehoffer-Krakau seine Skizze zur figürlichen und ornamentalen Ausschmückung einer Kathedrale entworfen. Svabinsky lieferte eine in kräftigem Rembrandtschen Helldunkel gehaltene Kreuzigung, F. Simon-Paris eine farbige Radierung der Notre-Dame-Kirche. Auf einem Blatte von A. Pankiewicz mit der Gefangennahme Christi ist nur die halbe Figur des Heilandes herauszuerkennen. Von Plastiken erwähne ich die hölzerne Figur von F. Bilek-Prag »Christus als Ackerer«, wie er kniend und angestrengt mit den Fingern die Erde aufkratzt. König-Wien zeigt als sehr gediegene Leistung die hl. Drei Könige, dargestellt in acht kleinen flachen Messingreliefs mit Oxydierung und Stichelarbeit. Ein bronzenes Kruzifix von J. Myslbek-Prag aus der dortigen K. K. Modernen Galerie ist tüchtig und maßvoll stilisiert. Weniger habe ich für einen in Holz geschnitzten polychromierten S. Michael übrig, den F. Andri-Wien in gesuchter Altertümlichkeit und mit häßlichem dickem Kopf vor Augen stellt.

Der Ungarische Pavillon, dessen Außenseite bereits beschrieben wurde, begrüßt uns mit einem großen Empfangssaale, die eine Wand mit einem gewaltigen Gemälde von Benczur geschmückt, darstellend die Huldigung des ungarischen Parlamentes vor dem Könige bei Gelegenheit der Tausendjahrfeier 1896. Die ungarische Ausstellung ist vielseitig und recht beachtenswert. Nur weniges kann ich herausgreifen. So ein stimmungsvolles Herbstbild von Kézdi Kovács, eine sehr dunkel gehaltene Spätsommerimpression von Mednyánsky, eine Reihe von Werken Munkácsys, ferner von Böcklins Freunde Paul Merse de Szinyei, dem ein ganzes Kabinett eingeräumt ist. Leider beeinträchtigt der grellrote Wandbezug die Wirkung. Von den meisterlichen Stücken hebe ich ein Herbstidyll (im Grase lagernde Gesellschaft) als besonders charakteristisch hervor. Einige Aktbilder der ungarischen Abteilung wirken aufdringlich. Anzuerkennen ist dagegen die Anzahl christlicher Darstellungen. So von A. Boruth die »Geburt Christi«, einfach, mit dunkelm goldigen Ton; von S. Csók die »Hl. Kommunion«; von A. Feszty »Golgatha«, ein durch starke Empfindung der Hauptszene, wie durch kräftige Landschaft bedeutendes Bild. C. Ferenczys »Grablegung Christi« mit der abschreckend grün bunten Gestalt Magdalenas ist schon von früher bekannt. J. Koszta zeigt eine »Anbetung der Magier«; ein gelber Mantel tut starke Wirkung, die Madonna sitzt steif und in wenig hoheitsvoller Auffassung da. Pentelei Molnárs »Judas« ist ein prächtiges, starkfarbiges, düsteres Werk. Hinlänglich bekannt sind Munkácsys beide große Szenen »Christus vor Pilatus« und »Christus am Kreuz«. F. E. László hat Papst Leo XIII. trefflich porträtiert. D. Skuteczky gibt mit seinem »Stillen Gebet« wenigstens ein gutes Interieur. Zwei sichtlich italienisch beeinflußte Madonnen sind von F. Szoldatits. Reichlich vorhanden sind Zeichnungen und Graphiken, von denen ich eine Aquatinta (Notre Dame) von Géza Wagner hervorhebe. Die Plastiken sind zumeist durchschnittlich. Einige gute Tierstücke finden sich dabei. Die Architektur und das Kunstgewerbe bringen viele Kirchenentwürfe, Kelche, Monstranzen und dergleichen.

Die serbische Ausstellung zeigt einen Drang zur großen Monumentalität. Schon in der Eingangshalle begrüßt uns ein mächtiges Reiterdenkmal; dekorative Reliefs, lauter Torsi, in die Wandfüllungen eingelassen, umgeben diesen Raum. Bei den Malereien zeigt sich, wie bei den Slaven gewöhnlich, eine Vorliebe für Volksdarstellungen und starke Farben. Monumentale Zwecke verfolgen die großen historischen Szenen von Mirko Racki, der sich auch an Danteschen Motiven versucht und die wunderbaren Plastiken von Ivan Mestrovic. Im ganzen überwiegt sonst das gegenständliche Interesse, doch liegt offenbar tieferes künstlerisches Streben vor, das nicht übersehen werden darf.

Dasselbe gilt von den Arbeiten der Russen. Zwar sind unter ihnen einige bedeutendere Erscheinungen, tüchtige Impressionisten, vorwiegend französischer Schulung. Auch sonst ist die Qualität der russischen Auffassung und Technik keineswegs unbedeutend und macht dadurch die Darstellungen aus dem dortigen Volksleben, der heimischen Landschaft und Geschichte um so anziehender. Als meisterliche Leistungen greife ich die Freilichtstudie (Lehrerin mit Schülern) von Nicolai Bogdanow-Bielski heraus, weiter die brillante Impression »Alte Frau« von Philipp Maliawin, ferner das Bildnis Tolstois und seiner Gemahlin von Ilja Repin, ein Herrenporträt von Iwan Koulikow, die in prächtiger Interieurstimmung gegebene Hochzeitsszene von Constantin Makowski. Von den Skulpturen sei die sitzende Figur Tolstois von Ilja Günzburg erwähnt. Noch mehr Einzelheiten würden zu weit führen. — Auf solche kann ich auch bei den Abteilungen der Bulgaren und Griechen nicht eingehen, bei denen überdies die Anerkennung der rein künstlerischen Seite beträchtlich eingeschränkt werden muß. — Von den spanischen Malereien gedenke ich der Sondergruppe des Hermen Anglada y Camarasa; in kräftigem Vortrage schildert er Volkstypen aus der Gegend von Valencia und führt uns das dortige Leben und Treiben in fesselnden Zügen vor Augen. Das bedeutendste Interesse aber erregt die Gruppe der 26 Malereien Zuloagas: Porträts, Volksfiguren, Landschaften von stärkster Wirkung. Es ist kein Werk darunter, das wie sonst gelegentlich, sensationell ist, aber eigentlich ist infolgedessen die Wirkung um so besser. Farbig und zeichnerisch in bekannter Herbigkeit, stets im höchsten Grade selbständig, erinnert doch einzelnes geradezu an Velasquez. So das geniale Bild des Zwerges Gregor. Von den übrigen nenne ich die Porträtstudie des schlangengeschmeidigen Stierkämpfers Corcito und die der düster blickenden Schauspielerin Lucienne Breval (in ihrer Rolle als Carmen).

Die Ausstellung Frankreichs enttäuscht. Besonders vermißt man unter den älteren Meistern eine Menge der eigentlich bahnbrechenden. Das Neue ist verschiedenwertig, meist schwach. Um hier ein paar bekanntere Namen voraus zu nehmen, so erwähne ich Besnard wegen des 1906 gemalten stehenden Herrn in großer Amtsuniform, und wegen einer sitzenden Dame in Schwarz vor feinem grauen Fond, gemalt 1903. Von Carolus Durand ist eine am Meeresstrande reitende, schwarz gekleidete Dame (1873); von Maurice Denis eine sonnenhelle Szene badender Frauen und Kinder. Von Auburtin sehen wir ein verwandtes Sujet, von Signac eine in rot und blau gehaltene pointillistische Studie. Von Werken christlichen Inhaltes fiel mir wegen grob realistischer Auffassung (Verwesungsflecken am Leichnam) eine Pietà von Gabriel Ferrier auf, P. F. Lamy schildert in schöner Farbenstimmung das Innere von St. Marco in Venedig. P. Marcel-Béronneau malt in dunkler schwerer Farbe die Frauen am Grabe; Magdalenas rotes Kleid und der weiße Engelflügel bringen Leben hinein. Eine Szene im Walde betender Bauern von C. Duvent sei mit erwähnt. Kraß, blutrünstig und ohne Hoheit ist ein an der Säule zusammengebrochener Christus von Desvallières. In der großen Menge der ausgestellten Werke treten die ebengenannten nicht sonderlich hervor. Um auch der Plastik zu gedenken, so erwähne ich einen schreitenden arm- und kopflosen Mann von Rodin, ferner von G. Michel die Marmorstatue eines Astronomen — warum mag er nackt sein? — mit der aus Pascal stammenden Beischrift: »Le silence éternel des espaces infinis m'effraie«.

Zum Vorteil unterscheidet sich von dieser Ausstellung die belgische. Wir begegnen einem dunkeln Herrenbilde und dem einer jungen Dame mit Blumen vor einem Spiegel, Stimmung auf Grün und Weiß, beides von Leempoels, einer blauen Dämmerungsstudie am Meere von M. Verboeckhoven. Von hervorragender Wirkung ist ein Abend an dem Kanal, gleichfalls in blauer Stimmung mit Lichtern, und ein Kanal am Tage mit Wasserspiegelung von Baertsoen. Tüchtig sind zwei Uferstudien von Marcette. Von Courtens bewundern wir eine Allee im Sonnenglanz und eine von einem Windstoß zerwühlte graugrüne Landschaft mit wilden Lüften. Khnopff zeigt bereits bekannte Werke, darunter das Requiem. Das dämmernde Abenddunkel von Klosterkirchen findet sich herrlich wiedergegeben in zwei Werken von Delaunois. Eine leider viel zu hoch aufgehängte Radierung von Duriau zeigt den toten Christus. Schlicht in der Farbe und volksmäßig in der Auffassung malt Degouve de Nuncques Christus am Kreuz. Unter den Plastiken hervorragend sind zwei Werke von Minne: eine sehr herbe männliche Büste und ein kreuztragender Heiland.

SEBASTIAN OSTERRIEDER — WEIHNACHTSKRIPPE

Text: Beilage S. 11 und 12

Die holländische Abteilung ist verhältnismäßig umfangreich, ohne besonders hervorstechende Merkzeichen zu bieten. Eine kleine Zahl von Bildern stellt sich als retrospektive Übersicht dar. Wir finden Jan Bosboom (1817 bis 1891), den tüchtigen Interieurmaler, unter anderem vertreten durch eine prächtige Impression (Aquarell) der Kirche von Hoorn; von Jakob Maris (1837—1899), dem Maler des Paysage intime, zeigt man uns unter anderem einen stimmungsvollen Hafen von Dortrecht; auch der 1910 gestorbene Willem Maris fehlt nicht. Mit Recht wäre auch Jozef Israels hierher zu rechnen, dessen Werke zu den Hauptanziehungspunkten der holländischen Abteilung gehören. Von seinen Bildern nenne ich nur sein Selbstbildnis im Alter von 85 Jahren. Unter den Jüngeren ist manch tüchtiges Talent. So von den

Porträtisten Van Duyl-Schwartze, besonders wegen eines Bildnisses der Königin Wilhelmine; Martin Monnickendam; als Landschafter W. van Soest. J. H. Jusser schildert mit starker goldtöniger Farbe und tiefer Stimmung Jesus mit dem Aussätzigen, I. Terwey in recht stiller und kühler Auffassung ein Kircheninneres. Die Schwarz- und Weißkunst ist reichlich bedacht, leidlich auch die Skulptur, bei welcher ich auf eine Sammlung recht charakteristischer Statuetten von C. I. van der Hoef hinweise.

Einen der größten Paläste füllt die englische Ausstellung an. Sie ist nicht nur eine der umfangreichsten, sondern auch wertvollsten. Die ältere Kunst ist in ihrem ganzen Umfange berücksichtigt. Nur die wichtigsten Namen seien angeführt: Burne-Jones, Constable (u. a. mit einer tieftonigen Kathedrale von Salisbury), Gainsborough, Hogarth, Hoppner, Lawrence, Opie, Raeburn, Reynolds, Romney, Turner. Dazu eine Menge weniger bekannter Meister der Vergangenheit. Eine kleine, aber sehr wertvolle Gruppe enthält Miniaturporträts des 17.—19. Jahrhunderts. Die lebenden Künstler treten zum Teil ebenbürtig neben jene. Auch hier kann ich nur wenige bekannteste nennen: Alma Tadema, Brangwyn, T. Austen Brown, Crane, Herkomer, Lavery, Sargent. W. Hole schildert die Versuchung in der Wüste, in einer Mondscheinstimmung, wobei die Szene selbst überhaupt nicht zu sehen, sondern nur zu fühlen ist. Eine Flucht nach Ägypten ist von dem Schotten E. Stott. Sehr gut und reichlich finden wir auch die schottische Landschaftsmalerei vertreten. Das zart und vornehm behandelte Aquarell nimmt auch diesmal, wie bei allen englischen Ausstellungen, einen breiten Raum ein. Von Miß E. Brickdale erwähne ich eine thronende Madonna mit rechts und links stehenden Engeln, in der Predella drei kleinere Bilder: Verkündigung, Kreuzigung und zwei Engel am offenen Grabe. Auch D. G. Rossetti malt die Madonna, die er als noch ganz junges Kind auffaßt, im Grünen. S. Solomon gibt eine charakteristische Temperastudie eines Griechischen Priesters. Umfangreich ist die Schwarz-Weiß-Abteilung, an der Meister beteiligt sind wie Beardsley, Ruskin, Strange, auch zahlreiche von den schon zuvor genannten. A. E. Borthwick gibt die Erscheinung des glanzumflossenen Heilandes in einer halbdunkeln Kirche, von der nur der Chor hell erleuchtet ist. Ein Studium für sich ist die sehr interessante und vielseitige Architekturabteilung mit ihren Entwürfen und Ansichten öffentlicher und privater Gebäude. Kirchliche sind nur vereinzelt, so eine Außenaufnahme der Kathedrale von Liverpool von G. G. Scott. Von den Skulpturen greife ich die Gruppe von Werken von Sir G. Frampton heraus. Seine phantastische symbolistische Art tritt unter anderem in dem großen Bronzerelief »Meine Gedanken sind meine Kinder« hervor. Im allgemeinen herrscht eine idealistische Richtung, nicht selten etwas illustrativ, bei anerkennenswerter Technik. Nur selten tritt Abhängigkeit hervor, wie etwa bei einer nach dem Vorbilde der Gruppe des Farnesischen Stiers ausgeführte »Bestrafung der Dirke« von Ch. Lawes-Wittewronge. Von Werken christlichen Inhaltes nenne ich noch eine Madonna von B. Mackennal.

Die dänische Abteilung enthält wertvolle Leistungen, unter anderem von Peter Severin Kroyer (Sardinenzubereitung in Concarneau), in der graphischen Abteilung eine Sonderkollektion von Radierungen von H. N. Hansen, auch beachtenswerte Skulpturen. Auch die kleine norwegische Abteilung ist nur wegen weniger Stücke bemerkenswert, so wegen zweier Bildnisse von Edvard Munch, trefflicher Interieurs von H. Ström, farbiger Radierungen von Olaf Lange. Wichtiger ist die schwedische Ausstellung, die sich nicht nur durch einen bemerkenswerten künstlerischen Hochstand, sondern auch durch einen allgemeinen fröhlichen Zug auszeichnet. Dieser tritt unter anderem sehr lustig in einer ganzen Anzahl von Kleinskulpturen hervor. Unter den Malereien befindet sich die bekannte schöne Aquarellserie »Das Haus in der Sonne« von Carl Larsson. Von G. A. Fjaestad sehen wir jene Anzahl unübertrefflicher Schneemalereien, die schon im Münchener Glaspalast ausgestellt gewesen sind. O. Hjostzberg schildert eine Verkündigung. Oben im Hintergrunde erscheint der Engel mit großen blauen Flügeln; ein feiner Zug ist es, daß er ein Kreuzchen um den Hals hängen hat. Aus einer großen Reihe von Gemälden von Anders Zorn greife ich das Bildnis eines Geige spielenden Dalekarliers heraus. Eine schöne Mondscheinstimmung im Schnee ist von G. Torsander. Als trefflicher Porträtist zeigt sich mit seinen Aquarellen St. Johansson.

Wir verlassen den Norden, um noch einen Blick nach der Schweiz zu werfen, die auf künstlerischem Gebiet neuerdings angefangen hat, ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu sein. Auch diesmal sorgt unter anderem ein »Abend auf der Alpe« von G. Giacometti dafür, daß inmitten allen Ernstes auch die Heiterkeit zu ihrem Rechte kommt. Zum Glück bleibt dergleichen vereinzelt, und Werke von Hodler (Rückzug nach Marignano), Fritz Oswald (Hafen von Lindau), eine tüchtige Schwarz-Weiß-Abteilung, bei der Meyer-Basel, und mit mehreren seiner tiefsinnigen Poesien Welti hervortreten, eine Reihe besserer Groß- und Kleinskulpturen geben dieser Abteilung ihren Wert. In hervorragendem Maße trägt dazu Burnands schöne, in prachtvoller tiefer Farbe gegebene Gruppe Christi mit seinen Jüngern bei.

Schließlich Japan. Auch dies bietet eine kleine ältere Abteilung, enthaltend Werke hervorragendster Meister vom 19. bis zurück zum 12. Jahrhundert. Das letztere vertreten durch ein Bildnis des Dichters Hitomaru, ausgeführt von Nobuzane (1177—1265). Daneben gibt es auch eine moderne Abteilung. Sie zeigt die jetzigen japanischen Maler zum Teil von den älteren Traditionen beherrscht, was immerhin erfreulich ist, wiewohl starke Vergröberung des Stils sich bemerkbar macht. Zum Teil aber versuchen die Japaner nach europäischen Rezepten zu arbeiten, und da sind sie fast durchweg gänzlich bedeutungslos. Keine bessere Ausstellung dürfte solche Leistungen bringen. Es ist sehr zu beklagen, daß solchergestalt auch dort zu Lande die gute alte Überlieferung vernachlässigt wird.

Dr. O. Doering-Dachau

NEUERE KRIPPENKUNST

Von Philipp Maria Halm

Als in den Jahren 1803 und 1804 die Aufstellung von Krippen in den bayerischen Kirchen untersagt wurde, erwies sich das Gebot gläubiger Herzen und frommer Tradition stärker als jene Dekrete der Aufklärung. Trotz der Verbote wurden bald wieder zu weihnachtlicher Zeit die alten Szenen aus der Kindheit Jesu in den Gotteshäusern aufgebaut und noch manche Kirche rühmt sich eines trefflichen Darstellungsmaterials aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, der Blütezeit der Krippe. In das Privathaus griff der obige Erlaß nicht, wie uns das reiche Material an künstlerischen Hauskrippen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der köstlichen Krippensammlung Max Schmederers im Bayer. Nationalmuseum lehrt. Mit der Mitte des Jahrhunderts aber setzte der künstlerische Verfall dieser liebenswürdigen Kleinkunst ein. An Stelle geschnitzter oder in Ton modellierter Figuren traten die abgeschmackten Wachskopfpuppen mit Woll- und Watteperücken, die eine der Würde des Themas entsprechende Stimmung nicht aufkommen ließen. Der Ernst künstlerischen Schaffens, der in allen

älteren Krippen jedweder Herstellungsart sich offenbarte, war in Vergessenheit geraten. Nicht zum wenigsten unter dem vorbildlichen Einfluß der Schmedererschen Krippensammlung setzten bald aber wieder Anläufe ein, um das tiefe Niveau der Krippenkunst durch künstlerische Darstellungen, vor allem durch künstlerische Figuren zu heben. In erster Linie darf hier wohl Prof. Jakob Bradl genannt werden. Ich möchte dann namentlich an die große Krippe von Größl und Reisbacher erinnern, die den Kirchenraum der Münchener Ausstellung 1899 zierte und an die idyllische kleine Krippe von Franz Hoser (abgebildet im »Pionier« III, S. 75). Mit der Abbildung einer Krippenszene der Anbetung der Hirten von Christian Winker (Abb. S. 86) bieten wir unsern Lesern ein weiteres Beispiel der Wiederbelebung dieses Kunstgebietes. Die Figuren all dieser Krippen sind künstlerisch geschnitzt; sie repräsentieren namentlich im Vergleich mit den sogenannten volkskünstlerischen Krippen einen erheblichen Kunstwert. Die Erwerbung solcher Darstellungen setzen entsprechend hohe Geldmittel voraus, die möglicherweise wohl eine Kirche, in den allerseltesten Fällen aber ein Privatmann aufbringen kann, selbst wenn man, wie Seb. Staudhamer (»Der Pionier« a. a. O.) mit gutem Rate fordert, klein, etwa mit der Darstellung der Geburt Christi anfangen wollte.

Hier scheint mir nun, namentlich auch was die Förderung der Hauskrippe anlangt, die Tätigkeit eines Münchener Krippenbauers, des Bildhauers Sebastian Osterrieder, guten Erfolg zu versprechen. Abgesehen von verschiedenen in Holzschnitzerei ausgeführten Krippen für größere Kirchen wie z. B. für den Dom zu Linz, griff Osterrieder zu einem Ausweg, der einen günstigen Einfluß auf den Preis auszuüben geeignet war, indem er sich die Technik der berühmten Sizilianer Krippenkünstler wie Giovanni Matera in modifizierter Weise zu eigen machte. Er modelliert zunächst jede Figur im Akte bezw. stellt er dieselbe aus der Form in haltbarer Masse her und kaschiert darüber, genau wie die Sizilianer, die Gewänder aus leimgetränkten Stoffen, die dann farbig behandelt werden. Durch die endgültige manuelle Überarbeitung des aus der Form gewonnenen Abgusses, durch die steten Varianten des Faltenwurfes, die teils der Zufall teils die künstlerische Absicht bedingt und durch die wechselnde farbige Behandlung verschwindet jeder Eindruck des Schablonenhaften; man wird nach dieser Seite hin Osterrieders Figuren ebensowenig, ja noch weniger unterschätzen dürfen, wie etwa die nur im farbigen Dekor verschiedenen Ausformungen eines gleichen Modells der Nymphenburger oder Meißener Porzellanmanufaktur. Alle Gestalten sind malerisch-lebendig erfaßt im Sinne der Maler-Bildhauer des süddeutschen Barock, an das auch der Stimmungsgehalt der Gesamtbilder erinnert. Die Stallarchitekturen klingen bald an italienische Palazzi, andere mehr an Dürers oder Memlings anheimelndes Gemäuer an. Ein völlig neues, eigenartiges Motiv bringt Osterrieder bei anderen — meist größeren — Krippen dadurch herein, daß er — auf Grund von Studien im hl. Lande — die landschaftliche Szenerie der einzelnen hl. Ereignisse möglichst getreu wieder zu geben und durch ortsübliche, charakteristisch erfaßte Typen, wie Hirten, Wasserträger, Kameltreiber zu beleben sucht. Wenn auch schließlich eine derartige landschaftliche und ethnographische Akribie nicht eigentliche Bedingung für eine gute Krippe zu sein braucht, — denn der Kern bleibt ja doch das hl. Mysterium im Stalle zu Bethlehem, — so hat diese Auffassung zweifellos auch ihre Berechtigung und wird manchem Palästinafahrer sogar erwünscht sein.

Erwägt man nun einerseits, welche Geschmacklosigkeiten die sogenannten Institute für christliche Kunst oder etwa die berühmten Tiroler Schnitzer gerade auf diesem Gebiete zutage fördern, so wird man anderseits, angesichts der hier flüchtig gezeichneten, erfreulichen Ansätze für eine Neubelebung dieser liebenswürdigen Kleinkunst der Krippe die Hoffnung hegen dürfen, daß sie sich wieder zur alten Höhe erheben und daß sich der liebliche alte Brauch, vor allem im deutschen Hause, zu neuer Blüte wieder entfalten werde.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

München. — S. K. H. der Prinzregent Luitpold von Bayern, der große Förderer der Künste und warme Gönner der christlichen Kunst, hat für das Bergkirchlein bei Berchtesgaden, das von Architekt Rank erbaut wurde, 4000 Mark auf einen neuen Hochaltar gestiftet. Ferner ließ S. K. H. an den Konvent des Kapuzinerklosters die Mitteilung gelangen, daß er zum Hochaltar der neuen Wallfahrtskirche St. Anna in Altötting eine Stiftung von 40000 Mark zu machen gedenke.

Grabdenkmal der Familie Wadere im Waldfriedhof zu München, Abb. S. 73. — Das Denkmal entstand aus dem schmerzlichen Anlaß des Ablebens der älteren Tochter Maria des Bildhauers Professor Heinrich Wadere, die in der ersten Blüte der Jugend auf der Rückkehr von einem gemeinsamen Spaziergang plötzlich sterbend dem Vater in die Arme sank. In ergreifend sinnvoller Beziehung wählte der Vater als Grabeszierde seiner Maria die anmutvolle Darstellung der Rosa mystica (Siehe, ich bin eine Dienerin des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte!), die er gestaltet hatte, als er an die Gründung einer Familie ging. Er hat jedoch die Figur vollständig überarbeitet, die Cosmas Leyrer (München) in Bronze goß. Die Architektur des Denkmals ist von Professor Richard Berndl (München) entworfen. Die Kapelle ist in Eisentuff von Alois Aufleger ausgeführt und am Gewölbe von Wilhelm Deubler, Schüler des Professors Wahler, ausgemalt. Kreuz und Eisengitter stammen von Alois Friedinger, Kunstschlosser in Starnberg. Für den Sockel der Madonna und das Weihwasserbecken wählte Professor Wadere Treuchtlinger Marmor.

Maler Franz Fuchs hat in der St. Andrä-Stadtpfarrkirche in Salzburg ein Wandgemälde vollendet, Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen darstellend; es ist dies das achte Bild im biblischen Zyklus, den Fuchs in dieser Kirche ausführt, wovon einige frühere bereits in der Mappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erschienen.

Restaurierung der Stadtpfarrkirche in Enns. Die Restaurierung der Fassade der altertümlichen Stadtpfarrkirche in Enns ist nun vollendet. Die letzte Restaurierarbeit galt der großartigen Fassade der sogenannten Wallseerkapelle, welche in Wahrheit als Seitenschiff an die Kirche gefügt, architektonisch unzertrennlich verbunden ist. Die Ennser Stadtpfarrkirche ist in ihrer Bauart auch dadurch originell, daß Haupteingang und Hauptfassade von der Wallseerkapelle gebildet werden. Dortselbst ist auch der gesamte architektonische Formenschatz vertreten, welcher dem spätgotischen Stile angehört. Die Fassade, welche ganz aus massigen Steinquadern erbaut ist, war derart beschädigt, daß eine Restaurierung eine eiserne Notwendigkeit war.

Karlsruhe. Die löbliche Gepflogenheit, den Edelsten der Nation Monumente in Stein und Erz zu erstellen, muß gegenwärtig Fälle eigenster Art zeitigen. Schon lange ist man in Karlsruhe mit der Schaffung eines Großherzog-Friedrich-Denkmals beschäftigt, und es ist schon geraume Zeit her, seit der Wettbewerb erledigt und die Preise verteilt sind. Nun erfährt man, daß der Stadtrat nach Benehmen mit den beteiligten Künstlern — Prof. Hermann Binz und die Architekten Pfeifer

und Großmann — beschlossen hat, den südlichen Teil des Friedrichplatzes für die Errichtung des Denkmals ins Auge zu fassen, nachdem eine befriedigende Lösung der Aufstellung auf dem nördlichen Teile des Platzes, dessen Umgebung die Entwürfe seinerzeit berücksichtigen mußten, nicht gefunden wurde. Es soll der ganze Friedrichsplatz unter Beibehaltung der Baumgruppen und der Fontäne, jedoch unter Beseitigung der Einfriedigung als eine einheitliche Anlage behandelt werden. Die Künstler werden noch einmal ersucht, ihren Entwurf zu dem Reiterstandbild, das jetzt vor das Sammlungsgebäude zu stehen kommt, der neuen Umgebung anzupassen, zugleich ein Projekt der Platzgestaltung auszuarbeiten. Hoffentlich gibt es dann eine befriedigende Lösung oder lieber gar keine.

Aus dem Kunstleben von Karlsruhe wäre ferner noch anzuführen eine »Gesamtausstellung Karlsruher Künstler« im Badischen Kunstverein, wo anläßlich des 83. Ärzte- und Naturforschertages (24.—30. September) ältere und jüngere Generation, Lehrer wie Schüler gleichmäßig zu Wort kamen mit Werken der Plastik, Malerei aller Gattungen und der Graphik, die aber angesichts früherer Leistungen andererorts seitens der Karlsruher Künstlerschaft hier entschieden zu kurz gekommen ist. Einzelheiten zu nennen würde sich nicht lohnen und zu weit führen; ein Teil der ausgestellten Werke ist schon von andern Veranstaltungen her genügend bekannt und gewürdigt. Doch muß gesagt werden, daß dieser einheitliche Überblick über den gegenwärtigen Gesamtstand Karlsruher Kunst ihren gesunden und soliden Charakter in angenehmem Lichte erscheinen läßt innerhalb der deutschen Kunstbewegungen, selbst wenn auch diese Gesamtausstellung ein hoch gefordertes Mittelmaß der Qualität und Leistung nicht zu überschreiten vermag.

Zu guter Letzt sei noch auf eine umfangreiche Sonder-Ausstellung des Großh. Kupferstichkabinetts hingewiesen, die Blätter (meist Reproduktionen), welche nicht allein vom kunst- und kulturgeschichtlichen, sondern namentlich auch vom medizinischen Standpunkt aus Interesse fordern, in sich umfaßt. Die sehenswerte Sammlung, in der Altdeutsche, Niederländer, Italiener, sowie neuere Künstler vertreten sind, wird den ganzen Herbst über in ihrer Anordnung bestehen bleiben.

O. Gehrig

Karlsruhe. Anläßlich der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages der Kaiserin Augusta wurde in der hiesigen Kunsthalle eine Gedächtnisausstellung von Bildnissen und Andenken an die edle Gestalt der ersten deutschen Kaiserin veranstaltet unter besonderer Beihilfe der Tochter der Verstorbenen, Großherzogin Luise von Baden. Es sind alle wichtigeren Bildnisse der Kaiserin aus den verschiedenen Perioden ihres Lebens ausgestellt; aus der Weimarer Zeit: Pastelle und Miniaturen der Freundin Goethes — und der Ellenrieder Weimars — Luise Sedler; aus der Berliner Zeit Repräsentations- und Familienporträts von den Malern Karl Begas d. Ä., F. X. Winterhalter, Gustav Richter, Eduard Magnus, Norbert Schrödl und Bernhard Plockhorst; ferner Porträtbüsten und Reliefs, zum Teil in Marmor, von den Meistern Joseph Koch und Friedrich Moest, der ja auch das Modell zu dem Koblenzer Denkmal der Kaiserin geschaffen hat. Eine Reihe mehr oder minder kunstvoller Gemälde mit Ansichten von Berlin, Koblenz und Babelsberg sind außerdem zu sehen neben eigenhändigen Versuchen in der Kunst seitens der Kaiserin selbst, der vollständigen Literatur über ihr Leben und Wirken; Geschenke und Adressen an die Kaiserin fehlen nicht. Ist auch nicht alles, was bei derlei Gedächtnisausstellungen zu sehen ist, von künstlerischem, sondern nur persönlichem Wert, so gibt die hiesige Veranstaltung doch einen kleinen Überblick über die künstlerischen und speziell porträtkünstlerischen Hänge im 19. Jahrhundert, wie auch einen kleinen Einblick in das Kapitel Hofmalerei. Die streng chronologische Anordnung der ausgestellten Gegenstände läßt künstlerische Gesichtspunkte nicht vermissen.

Oscar Gehrig

Zur Restaurierung der Stiftskirchtürme in Kremsmünster. Die Restaurierung der barocken Türme der Benediktinerabteikirche Kremsmünster schreitet rüstig vor. Der Zahn der Zeit hat an den Dachstühlen beider Türme derart genagt, daß eine Rekonstruierung äußerst notwendig war. Selbst die Kupferbedachung war stellenweise äußerst schadhaft. Begonnen wurde mit dem marktseits gelegenen Turm. Die Dachstühle erhalten ihre frühere Form; auch die Bedachung wird wieder aus Kupferblech hergestellt. Bald werden beide Turmhelme in erneuertem Stand, wenn auch in kupferner Farbe, prangen. Eine Patina wird sich infolge der steilen Profilierungen nicht so leicht ansetzen, wie dies bei den Turmhelmen der Garstener Ex-Stiftskirche der Fall war, welche in den Jahren 1908 und 1909 vollends erneuert wurden. Die Gemäuer beider Kirchtürme in Kremsmünster reichen in die beste Zeit der Gotik zurück. Die Kreuzgewölbe der Läuthäuser sind noch die einzigen Zeugen, denn die anderen Gliederungen und Architekturstücke wurden in der Zeit der Barockisierung unter der Leitung des Passauer Dombaumeisters Carlo Antonio Carlone aus Mailand (gestorben 1708) 1678 ummörtelt. Angefangen wurden die Türme unter Abt Bertold II. aus dem Geschlechte der Herren von Achleiten (1256—1273) und vollendet unter dessem Nachfolger Friedrich I. von Aich (1273 bis 1325). Selbe waren massige Zwickeltürme, von welchen der marktseits gebaute bedeutend niederer war. Erst Abt Anton Wolfradt, welcher von 1613—1639 die abteiliche Regierung von Kremsmünster führte, brachte beide Türme auf gleiche Höhe, ließ die Zwickeldächer abtragen und durch plumpe Kuppelhelme ersetzen. Mit dieser Bekrönung gibt ein Gemälde aus dem Jahre 1620 das Aussehen des Stiftes kund. Sein äbtlicher Nachfolger Bonifaz Negele (1639—1644) schaffte 1639 für den linksseitigen Turm die 65 Zentner schwere Agapitus- und Benediktglocke an. Selbe verkündet noch an hohen Festtagen, am Donnerstag und Freitag die Ehre ihres Meisters, des Linzer Glockengießers Martin Fidler. Da Abt Bonifaz abgesetzt wurde, vollendete sein Nachfolger Plazidus Buechauer (1644—1669) in den Jahren 1657, 1658 und 1663 die Glockenbestellung. Abt Plazidus ließ durch den Augsburger Uhrmacher Lederle eine Turmuhr verfertigen, welche noch gegenwärtig im Gang ist. Sein Infulnachfolger Erenbert II. Schrevogl (1669—1703) ließ 1678 nach dem Geschmack seiner Zeit die Kupferbedachung der Zwillingstürme durch gehämmertes Eisenblech ersetzen. Schon unter seinem Nachfolger Honorius Aigner (1703—1704) wurden nach den Entwürfen Carlo Antonio Carlones die Turmhelme abgetragen, in die gegenwärtige Gestalt gebracht und ebenfalls mit gehämmerten Eisenblechen gedeckt. Erst sein drittnächster Nachfolger, Alexander III. Fixlmillner (1731—1759), ließ beide Türme mit Kupferblech decken.

Wettbewerb Viersen. Die Erledigung des Wettbewerbs erfolgte am 20. und 21. November. Preise erhielten: a) 4 gleiche: W. Bierbrauer; J. Bradl; F. Schildhorn; Walz; — b) 4 weitere gleiche: Frey; Hamich; W. und J. Mormann; G. Rinck; — Belobungen: F. Bürgerlin und W. Erb; Franz Guntermann; Henn und Zangel; J. Möst u. Heinr. Renard; L. Mühlbauer; M. Preisinger; Chr. Unterpieringer. — Näheres im folgenden Heft.

KIRCHE IN AUHAUSEN
(Aus dem Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1912)

BÜCHERSCHAU

Ferdinand Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste. Marksteine der Geschichte des Papsttums. Dritte, illustrierte Auflage mit 73 Abbildungen im Text. Herausgegeben von Dr. Fritz Schillmann. In flexiblem Leinenband M. 4.—. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Vor dem Grabdenkmal Pauls III. in St. Peter faßte Gregorovius einst den Plan, die zerstreuten Grabmäler der Päpste aufzusuchen und mit ihrer Hilfe eine kurze Geschichte des Papsttums zu geben. Die erste Auflage erschien 1856; nun liegt die dritte vor, mit der erwünschten Neuerung, daß die 73 hervorragendsten Grabdenkmäler der Päpste in Abbildungen wiedergegeben sind. Durch diese Reproduktionen wird das Büchlein, das sich durch glänzende Sprache und geistvolle Charakteristik auszeichnet, noch anregender. Der ablehnende Standpunkt des Verfassers gegen die göttliche Stiftung des Papsttums ist bekannt; aber er findet eine hohe menschliche Achtung vor demselben, das ihm »das größte gesellschaftliche System« ist, und er sucht den einzelnen Trägern der Tiara objektiv gegenüberzutreten. Für die Leser dieser Zeitschrift ist die ästhetische und kunsthistorische Würdigung der Denkmäler und ihre Aneinanderreihung von Interesse. St.

Schönewolf, Otto, Die Darstellung der Auferstehung Christi. Ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler. Herausgegeben von Johannes Ficker. Mit zwei Tafeln und einer Abbildung im Text. (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Joh. Ficker, 9. Heft.) Leipzig 1909. XII und 88 Seiten. M. 3.—.

Das Werk erschien erst nach dem Tode des Verfassers, der im Beginne seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, für die ihm der Posten eines protestantischen Pfarrers in Kleinasien verliehen worden war, von einer Krankheit dahingerafft wurde. Daher nahm sich sein Lehrer, der bekannte Straßburger Archäologe und Kirchenhistoriker Johannes Ficker, dessen literarischer Hinterlassenschaft an. Er erwies dadurch der Gelehrtenwelt einen vortrefflichen Dienst. Die klare Disposition, die Herausarbeitung aller Kunstmotive und deren Ineinanderspielen, die Scheidung der zwei großen Typen, des hellenistischen und syro-palästinensischen, welche bei den Darstellungen des Auferstehungsbildes Christi in Betracht kommen, sind besondere Vorzüge dieses Buches. Das Auferstehungsbild hatte keine Analogie in der heidnischen Kunst, bot daher formale und inhaltliche Schwierigkeiten, so daß sich die christliche Kunst zunächst mit einer symbolischen Darstellung begnügte. Sie lehnte sich dabei formell an das konstantinische Labarum an und wurde durch gewisse Einwirkungen von Jerusalem aus, besonders durch das Votivkreuz, wie es dann noch auf den Monzeser Ampullen zutage tritt, zum Auferstehungstypus vervollständigt. Die Verwertung war in der ersten Zeit der Entstehung rein sepulkral, nur an Sarkophagen vorkommend. Dieser Art der Auferstehungsdarstellung folgte dann ein schüchterner Versuch, das biblische Erzählungsbild mit dem sepulkralen Symbol zu mischen, wofür ein Sarkophag in Rom der einzige Zeuge ist, bis schließlich Meister der Komposition die geschichtliche Schilderung einzelner oder aller Szenen, wie sie die Evangelien überliefern, sich zum Vorwurf nahmen. Die Datierung dieser Auferstehungsbilder fällt wohl mit dem Aufkommen der Passionsszenen in der altchristlichen Skulptur zusammen und kann auf das IV. Jahrhundert (S. 81) festgelegt werden. Die Münchener Elfenbeintafel dürfte die früheste hellenistische Darstellung der Ostergeschichte sein, während zwei Sarkophagszenen Zeugen für die weitere Entfaltung zu historischen Schilderungen in dieser Kunstgattung sind. Die späteren Monzeser Ampullen verraten rein syrisch-palästinensische Heimat und Art. Das Problem ist auf alle modernen Fragen, die an altchristliche Bilderzyklen und Kunstschöpfungen gestellt werden, durchprobiert und untersucht, wobei der Verfasser zu den geschilderten Resultaten gelangte. Theodor Schermann

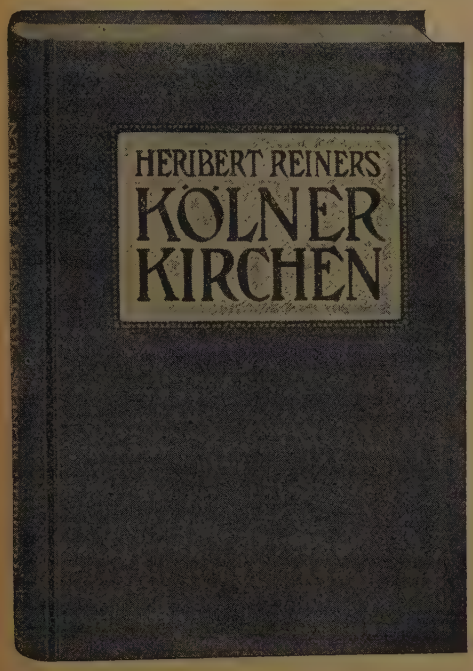
DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Redaktion S. Staudhamer, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Ausstattung und Format wie »Die christliche Kunst«. Preis d. Jahrg. inkl. Frankozustellung M. 3.—.

4. Jhg., Heft 3: Über Kirchenfußböden. — Ausstellungsmöglichkeiten. — Heimatkunst. — Vermischtes.

Prächtige Geschenkwerke

aus dem Verlag von J. P. BACHEM in KÖLN



Kölner Kirchen. Von **Dr. Heribert Reiners.** Mit 78 Abbildungen. Hochfeine Ausstattung. Braundruck auf chamois Papier. In im. Pergament geheftet **M. 4.—.** In Original-Einband **M. 5.—.**

Als mächtige Zeugen von Kölns Größe im Mittelalter schlingt sich durch die Stadt der herrliche Ring der alten Kirchen. Nur diesen alten Kirchen ist das vorliegende Buch gewidmet, und auch nur die alten Schöpfungen der Malerei und Plastik sowie des Kunstgewerbes sind darin gewürdigt. Möglichste Vollständigkeit ist hierin erstrebt, soweit die Qualität des Werkes seine Betrachtung verdient. Vor allem wurde darauf Gewicht gelegt, in den architektonischen Wert der Bauten kurz einzuführen. Der Besucher soll angeleitet sein, alles zu sehen, soweit es von Wichtigkeit ist, und dann selbst zur Wertung übergehen, wobei oft nur kurze Worte ihm den Weg weisen wollen.

Das wertvolle Buch des jungen Kunsthistorikers, der sich verhältnismäßig rasch einen Namen gemacht hat, wird seinen Weg gehen, nicht nur in Köln, sondern weit darüber hinaus — überall dort, wo für die auch künstlerisch so bedeutsamen alten Gotteshäuser der ältesten Kult- und Kulturstätte am Rhein Verständnis und Interesse herrscht.

⊡ ⊡ ⊡

Christus. **Des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte.** In 196 Abbildungen und 5 Beilagen in Drei- bezw. Vierfarbendruck. Von **Dr. WALTER ROTHES,** Dozent der Kunstwissenschaft an der kgl. Akademie zu Posen. Geheftet **M. 8.—.** In Original-Einband **M. 10.—.**

„Das Buch ist ein schönes mannhaftes Glaubensbekenntnis zu Christus als Gottessohn, für den alle Jahrhunderte zeugen, und von dem auch die Kunst in ihrer gewaltigen Sprache redet. Das Beste von dem, was christlicher Glaube und religiöse Begeisterung in der Kunst geschaffen, ist hier zusammengetragen. Das Werk sei den Kunstfreunden und dem Klerus warm empfohlen. Es ist ein Abriß der ganzen christlichen Kunstgeschichte mit treffender Charakteristik der großen Meister und ihrer Schulen. (Archiv für christl. Kunst.)

⊡ ⊡ ⊡

Vom selben Verfasser erschien:

Die Madonna **in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte.** Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 163 Abbildungen und 8 farbigen Kunstdruckbeilagen. Geheftet **M. 6.—.** In Original-Einband **M. 8.—.**

Es ist ein Prachtwerk von dauerndem Wert, das in keiner katholischen Familie fehlen sollte und als Festgeschenk für jede Gelegenheit sehr zu empfehlen. Möge das Buch eine neue Blüte sein in dem Ehrenkranze, den menschliche Dankbarkeit dem Andenken der hehrsten Mutter hienieden windet! Möge es aber auch schaffende Künstler und kunstliebende Kreise in stets engere Beziehung bringen; denn ohne namhaftes, sich betätigendes Interesse letzterer können erstere nicht im Sinne ihrer großen künstlerischen Vorfahren wirken. (Augsburger Postzeitung.)

⊡ ⊡ ⊡

Vom Menschensohn. Christus-Erzählungen von **Anna Freiin von Krane.** Mit Bilderschmuck von Phil. Schumacher. 3. u. 4. Tausend. Geheftet **M. 4.—.** In Original-Einband **M. 5.—.**

„. . . . Die Verfasserin hat den einzig richtigen Weg eingeschlagen: Christus ist bei ihr wahrer Gott und wahrer Mensch; der Leser sieht sozusagen das Leuchten, das von der Person des Heilands ausgeht, fühlt das „Uebermenschliche" und bringt ihm doch überall die herzlichste, menschlichste Anteilnahme entgegen. Ein erquickendes und erhebendes Buch, das wir — auch wenn es der Verleger nicht so vornehm prunkvoll ausgestattet hätte — als schönstes Geschenkwerk Alt und Jung empfehlen können." (Allg. Literaturblatt.)

⊡ ⊡ ⊡

Allessandro Botticelli. Eine Künstlernovelle von **M. Herbert.** Dritte Auflage. Mit 15 Bildern Geheftet **M. 3.—.** In Orig.-Einband **M. 4.—**

„In der Novelle hat H. den Versuch gemacht, das Leben Allessandro Botticellis, von dem wir nur sehr wenig wissen, aus seinen Werken zu erklären oder gewissermaßen zu konstruieren. Der Versuch ist gut gelungen: wir erhalten von B. und der Zeit, in der er lebte, von dem Kunstleben in Florenz zur Zeit der Cosimo und Lorenzo dei Medici eine anschauliche Darstellung. Das Buch ist recht geeignet, in die Kultur und Kunst jener Periode einzuführen und weiteres Interesse dafür zu wecken. (Literar. Handweiser.)

DURCH JEDE BUCHHANDLUNG.

Grabmal Clemens XIII. Rom, San Pietro

Soeben erschienen:

Die
Grabdenkmäler der Päpste
Marksteine der Geschichte des Papsttums
von
FerdinandGregorovius
Dritte illustr. Auflage
Herausgegeben von
Fritz Schillmann
In Leinen gebund. 4 M.

Leipzig, F. A. Brockhaus

B. Kühlen's Kunstverlag, M.-Gladbach

MONOGRAPHIEN
zur Geschichte der christlichen Kunst.
Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten herausg. von **Beda Kleinschm**

I. Band:

Franz Ittenbach, **Des Meisters Leben u. Ku**
von P. J. Kreuzberg, II. Au
(128 Seiten mit 8 Abbildungen im Text und 21 Lichtdrucktafeln.)
In elegantem Leinenband M. 5.—.

II. Band:

Sankt Franziskus von Assisi
in Kunst und Legende von Beda Kleinschmidt.
(XVI u. 136 Seiten mit 81 Abbildungen.) — Elegant in Leinw. geb. M.
Illustrierte Prospekte auf Wunsch postfrei.
Weitere Bände der Sammlung sind in Vorbereitung

Mein **reich illustr. Weihnachtskatalog 1911,** der eine Fülle eigneter **Festgeschenke** nebst einer reichen Auswahl aparter N heiten in **Glückwunschkarten** und **Andachtsbildchen** bi steht Interessenten umsonst und portofrei zu Diensten.
Kleine Originalmuster gratis.

Ein feinsinniges Geschenk
ist eine Mappe
Galerie christlicher Kunst

Künstlerische Farbendrucke
in eleganten Mappen
Herausgegeben von Dr. JOHANNES DAMRICH
Bis jetzt erschienen 3 Mappen mit je 8 farbigen Blättern auf weißem Büttenkarton mit erläuterndem Text. Format 37×26 cm.
Preis jeder Mappe (Leinen mit Goldprägung) M. 6.—

Mappe I:
Italienische Meister des XV., XVI. u. XVII. Jahrhunderts

Inhalt:
FRANCIA, *Madonna im Rosenhag*
PERUGINO, *Anbetende Madonna*
RAFFAEL, *Madonna del Granduca*
—, *Madonna aus dem Hause Tempi*
BELLINI, *Thronende Madonna*
PALMA VECCHIO, *Madonna mit Heiligen*
TIZIAN, *Madonna*
DOLCI, *Madonna*

Mappe II:
Gebhard Fugel und Kaspar Schleibner

Inhalt:
GEBH. FUGEL, *Kreuzabnahme*
— —, *Grablegung Christi*
— —, *Das heilige Abendmahl*
— —, *Überführung der Reliquien des hl. Gregor*
— —, *Grundsteinlegung des Klosters Petershausen*
— —, *St. Georg*
KASPAR SCHLEIBNER, *Cäcilia*
— —, *Innocentia*

Mappe III:
Georg Cornicelius, Emanuel Dite, Louis Feldmann und Heinr. Told

Inhalt:
GEORG CORNICELIUS, *Glaubensstark*
— —, *Lobet den Herrn*
— —, *Magdalena, vom Kreuze heimkehrend*
EM. DITE, *Madonna*
LOUIS FELDMANN, *Kreuztragung*
— —, *Stigmatisation des hl. Franziskus*
HEINR. TOLD, *Der hl. Antonius als Fürbitter*
— —, *Grablegung Christi*

Gesellschaft für christliche Kunst, München

Soeben ist erschienen:
Registerband
zu Dr. Kuhns Kunstgeschich
Derselbe enthält in ca. 20000 **Stichwörtern:**
I. ein Verzeichnis der Künstler-, Orts- und Sachnam
II. ein technisches Vokabular.
218 Seiten Lexikon-Oktav (wie das Werk selb
Vorzugspreis, offen bis Weihnachten 1911
Broschiert M. 7.—, in Original-Einband M. 9.—.

Nach Weihnachten 1911 kostet der Band brosch. M. 8.—, in Orig Einband M. 10.—. Dieser Registerband stellt eine **absolut notwe Ergänzung** der inhaltsvollen Kunstgeschichte dar. Er erspart la Suchen und Zeitverlust und ermöglicht erst die **volle praktische nützung** des Monumental-Werkes.
Durch alle Buchhandlungen zu beziehen, sowie von der
Verlagsanst. Benziger & Co. A.-G., Einsiedeln, Waldshut, Cöln a

Ein Kunstbuch ersten Ranges!
Der hl. Franz von Assis
Mit 6 farbigen Kunstblättern und 11 Illustrationen
von **Fritz Kunz,** Text von **Heinrich Federer.**
Auf feinstem Papier; Format 28×25 cm. Elegant geheftet M. 5.—, g den in Leinen mit Goldpressung M. 6.—, in Pergamentb. od. in Leder M 1
Dieses **einzigartige** Kunstbuch fand **geradezu begeisterte Aufna**
Von den vielen, vielen Zuschriften und Preßstimmen sei hier nu eine verwiesen: . . . Ich konnte mich nicht sattsehen an diesen Franzi bildern, so einfach, so naturhaft, so seelisch, so himmlisch. Und d Text, so geist- und lebensprühend, so sehr dem Inwendigen zugek so kraftvoll persönlich, so bezaubernd melodisch, ich mußte ihn g zweimal lesen trotz Mitternacht und müden Augen . . .
„Literarischer Handweiser", Münst

Für Geschenke eignet sich vor allem auch
Gedenkbuch
von **C. von Heeren.**
Mit Sprüchen aus der Heiligen Schrift, 6 Vollbilder und 353 Abbildu im Text. VIII und 384 Seiten 4°. Gebunden in Leinwand mit Farbs M. 10.—, in Leinen mit Goldpressung und Goldschnitt M. 12.—, in Rot mit Goldschnitt M. 15.—, in hochelegantem braunem Lederband M. 2

Neu!
Kalender bayerischer un schwäbischer Kunst.
IX. Jahrgang **1912** Herausgegeben von Dr. Jos. Schlecht.
Mit einem **prächtigen farbigen** Titelblatt (Wessobrunner Evangelien deckel) und 26 Abbildungen im Text. M. 1.—. Verzeichnis der frü Jahrgänge gratis. — Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.
Gesellschaft für christliche Kunst, München.

Für Kunstfreunde und Studierende ist
Die christliche Kunst
Jahrgang 1910/11, 384 Seiten mit 381 Illustrationen und 23 Kunstbeilagen, gebunden .... Mk. 14.—.
als Geschenk beste zu empfehlen.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der ALLGEMEINEN VERLAGSGESELLSCHAFT M. B. H. BE bei, auf den wir noch besonders aufmerksam machen.

DIE DENKMALPFLEGE- UND HEIMATSCHUTZTAGUNG IN SALZBURG 1911

Eine etwas umständliche Überschrift, der aber zum Glück auch ein ungewöhnlicher Anlaß zugrunde liegt. Nachdem nunmehr das erste Jahrzehnt verflossen ist, in welchem die amtlichen und freiwilligen Organe der Denkmalpflege und des Heimatschutzes gesondert voneinander, nur durch ein geistiges Band verbunden, ihren Arbeiten nachgingen, haben sie sich nach dem bewährten militärischen Grundsatze: Getrennt marschieren und vereint schlagen, heuer zum ersten Male gemäß dem 1910 in Danzig gefaßten Beschlusse zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden. Das soll fernerhin alle zwei Jahre so gehalten werden, während in den zwischenliegenden Jahren, also zunächst 1912, die Denkmalpflegetage für sich allein stattfinden Halberstadt wird hierfür der nächste Versammlungsort sein, während die zweite gemeinsame Tagung 1913 in Dresden abgehalten wird. Damit wird sich dann gewissermaßen ein Ring schließen, da ja doch in der sächsischen Hauptstadt anno 1900 zum ersten Male über die Denkmalpflege in einer Versammlung ihrer Vertreter offiziell und öffentlich zugleich verhandelt wurde. Seitdem ist man viel umhergewandert, hat den Nordosten und den Nordwesten, die Mitte, den Südwesten, sehr reichlich auch den Westen Deutschlands berücksichtigt und hat den Süden leider ausfallen lassen; Württemberg ganz und gar, Bayern desgleichen, nur sein mitteldeutsches Bamberg wurde 1905 besucht, und man kann nicht zugeben, daß gegenüber der Bedeutung der süddeutschen, zumal der so ausgezeichnet organisierten bayerischen Denkmalpflege, damit nach Gebühr verfahren wäre. Wie zuvor gezeigt, sind auch unsere Zukunftsaussichten in weite Ferne gerückt. Damit soll freilich kein Tadel dafür ausgesprochen werden, daß man heuer nach Österreich gegangen und in Salzburg zusammengekommen ist. Es war schon längst mehr als eine Pflicht der Höflichkeit, die Tagung einmal auf das freundnachbarliche Staatsgebiet zu verlegen, dessen Regierung von Anfang an durch Entsendung von Delegierten jenes lebhafte Interesse für Denkmalpflege nach außen hin bewährt hat, das sie im Innern in so tatkräftiger Weise, mit feinstem Verständnis für die Fortschritte, die auf diesem Kulturfelde gemacht wurden und mit ertreulichem idealem und praktischem Erfolge zu zeigen bestrebt ist. Die Wahl von Salzburg war insofern besonders günstig, als sowohl von den Denkmalpflegern als den Heimatschützern, sofern sie geneigt sind Sonderinteressen zu verfolgen, hierselbst ein jeder reichlich finden mußte, was ihm zusagt, während doch alle von dem überwältigenden Eindrucke der Größe der gemeinschaftlich übernommenen Aufgabe hingerissen wurden. Welch eine Stadt, reich an schönsten und wichtigsten Kunstdenkmälern, welch eine Natur voller Herrlichkeit, eins vom andern untrennbar, alles zu einem Gebilde vereinigt, dessengleichen in deutsch redenden Landen nicht wieder zu finden! Um die Vertiefung und Abklärung der solchergestalt geschaffenen Stimmung erwarb sich Dr. Strzygowsky-Wien durch seinen am Begrüßungsabend gehaltenen Vortrag über »Die Kunstdenkmäler im Stadtbilde Salzburgs« besondere Verdienste.

Es lag nahe, die Verhandlungen der beiden offiziellen Sitzungstage mit einem Rückblick auf das vergangene Jahrzehnt einzuleiten. Literarisch ist dies bereits geschehen durch das vom Tagungsvorsitzenden, Geh. Hofrat Prof. Dr. von Öchelhäuser herausgegebene Buch »Denkmalpflege«, worin die wichtigsten Vorträge und Erörterungen der zehn ersten Tagungen, gegenständlich geordnet, zusammengestellt sind. Gleichwohl zeigte sich der jetzt einleitende Vortrag von Geh. Rat. Prof. Dr. Clemen-Bonn »Über die Fortschritte und die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland« als eine Leistung von selbständigem Werte, die eine Menge neuer Aufschlüsse darbot. Der zuerst in Dresden von Cornelius Gurlitt ausgesprochene Gedanke der Arbeit an den Denkmälern im Sinne der lebendigen Kunst und im Zusammenhange mit ihr hat die Bestrebungen des gesamten Dezenniums bestimmt. Die Denkmalpflege als Parallele zur zeitgenössischen Kunst betrachtet ihre historischen Grundlagen nicht als Hemmnis, sondern als kraftspendendes Förderungsmittel. Von ihnen holt sie sich ihre Waffen, die Anregungen, die einer Weiterentwicklung in echt künstlerischem Sinne und nicht etwa der Fälschung und Nachahmerei förderlich sein sollen. Wo es sich darum handelt, den architektonischen Organismus eines Denkmals und zumal dessen Ausstattung weiter zu bilden, ist es Pflicht, der lebendigen Kunst Gelegenheit zur Betätigung zu geben, während die Reste der Vergangenheit vor Entstellung und fälschender Erneuerung zu bewahren sind. Der von Clemen im übrigen gegebene Rückblick beschäftigte sich mit den Ereignissen der Gesetzgebung, die in Deutschland andauernd nicht vom Reiche einheitlich, sondern von jedem Einzelstaate für sich geregelt wird, ferner mit den der Erhaltung der Denkmäler geltenden Bestrebungen der Kirchengesellschaften und Stadtverwaltungen. Die Organisation betreffend zeigt sich in Preußen die Neigung zum Dezentralisieren, zur Übertragung der Arbeit wie der Aufsicht auf die Provinzen. Dagegen hat Süddeutschland, wo besonders die bayerischen Einrichtungen als vorbildlich hingestellt wurden, die Tendenz der Zentralisierung. Nimmt man zu diesen mehr allgemeinen Dingen noch die Fülle der Einigung über Einzelfragen, die auf den Denkmalpflegetagungen erreicht wurde, so erledigt sich die von dem Redner im Anfange seines Vortrages aufgeworfene Frage, ob das vergangene Jahrzehnt wirklich eine Entwicklung darstellt, zweifellos im bejahenden Sinne.

In diesen Zusammenhang gehörte auch die vom Prälaten Prof. Dr. Swoboda-Wien gegebene Darlegung über »Kirchliche Denkmalschutz-Gesetzgebung«. Es gibt kirchliche Prinzipien und allgemeine Normen des Denkmalschutzes, die besonders darum wichtig sind, weil sie die Grundlage der mehr örtlich und unmittelbar praktisch bedeutsamen Partikularvorschriften sind. Beide verdienen allgemeiner bekannt zu werden als bisher. Die Prinzipien beruhen auf der Traditio divina und der Traditio humana. Die erstere, als Glaubensquelle neben der Heiligen Schrift, berührt sich mit der Denkmalpflege nicht unmittelbar, läuft ihr aber parallel bezüglich der Einschätzung des Alterswertes, den sie nicht als absolut hinnimmt, sondern in seiner Beziehung auf allgemein aktuelle Werte. Vom Standpunkte der Traditio humana, die mehr auf äußere Erscheinungsformen abzielt, ist für die Kirche die unmittelbare Berührung mit der Denkmalpflege notwendig. Wenn sie auch nicht eigentlich für die Kunstpflege da ist und den Wert der Kunsterzeugnisse vor allem unter dem Gesichtspunkte der allgemeinen seelsorgerischen Bedeutung auffaßt, so entzieht sie sich doch nicht der Anerkennung ihrer Rechte, so wenig wie jener der Pflichten gegenüber ihrem Denkmälerbesitz. Sie tut dies dadurch, daß sie erstens die Denkmäler als eigen aufnimmt; zweitens, daß sie sie mit nachdrücklichster kirchlicher Sanktion schützt, für ihre würdige und zweckentsprechende Erhaltung gesorgt wissen will; drittens, daß sie jene Veränderungen verlangt, die an den Gegenständen der kirchlichen Kunst und Kultur infolge des lebendigen Bedürfnisses der Seelsorge notwendig werden. Zur Konkretisierung dieser Prinzipien dient eine Reihe allgemein kirchlicher Normen. Dies sind: erstens die kanonischen Strafen gegen die unberechtigten Käufer und Verkäufer kirchlicher Güter und Kunstgegenstände, besonders die Exkommunikation, die 1869 durch Pius IX. im Sinne der Bestimmungen Pauls II. von 1468

und des ökumenischen Konzils von Konstantinopel erneuert worden ist; zweitens die mit dem Ende des 6. Jahrhunderts nachweisbaren Anordnungen des Bischofs bei der Weihe zum Ostiarier, das älteste und eindringlichste aktuelle Denkmalschutzgesetz christlicher Zeit; drittens die Anordnungen des Konzils von Trient und Benedikts XIII. betreffend die Änderungen und Herstellungen, die im seelsorgerischen Interesse notwendig sind. So lange dieses letztere ungeschmälert bleibt, vermögen die kirchlichen Normen und die moderne Denkmalpflege einander aufs beste zu ergänzen. Mit den neuzeitlichen Grundsätzen des Denkmalschutzes ist die Kirche durchaus in Übereinstimmung, steht also entschieden auf dem Standpunkte, die Denkmäler geschützt und gepflegt sehen zu wollen. Sie erhalten die traditionelle Kunst, die wohl zu unterscheiden ist von der zu verwerfenden konventionellen. Die Festhaltung der Tradition ist für die Kunst die Lebensfrage. Dabei handelt sich's aber nicht um einseitige Bevorzugung einer einzelnen Stilrichtung. Das zwangsmäßige Purisieren im Interesse einer falsch aufgefaßten Stilreinheit ist kirchlich nicht zu rechtfertigen. Überhaupt ist kein bestimmter Stil als eigentlich kirchlich zu bezeichnen, vielmehr sind alle gleichberechtigt. Am wenigsten kann die Kopie irgend welche Beachtung verlangen. Auch die kirchliche Kunst hat an der allgemeinen künstlerischen Entwicklung teilzunehmen. Daß das günstige Verhältnis zwischen Kirche und Denkmalpflege eine gesetzgeberische Festlegung erfahre, war der Gedanke, mit dem die Rede schloß. Aufs dringendste wäre zu wünschen, daß die ausgezeichneten, von eindringlichstem Verständis für das Wesen des modernen Denkmalschutzes zeugende Rede allgemein beachtet und darnach gehandelt würde. Denn am guten Willen fehlt's gewiß nicht, nur leider allzuoft an der Kenntnis.

Die Hindeutung des Redners auf wünschenswerte gesetzgeberische Maßnahmen findet ihre Erklärung in dem Umstande, daß Österreich gegenwärtig vor dem Erlasse eines Denkmalschutzgesetzes steht. Die Mitteilung davon machte Generalkonservator Prof. Dr. Dvořak aus Wien in einem als Gegenstück zu dem zuvor skizzierten Clemen'schen Vortrage gelieferten längeren Referat. Er schilderte die historische Entwicklung der Denkmalpflege in Österreich, die mit jener der k. k. Zentralkommission im allgemeinen identisch ist. Entstanden merkwürdigerweise als eine Abteilung des Handelsministeriums, wurde sie durch den Freiherrn von Czerny und durch Prof. Eitelberger zu Bedeutung gebracht, widmete sich mit größtem Erfolge dem wissenschaftlichen Erforschen der österreichischen Bau- und Kunstdenkmäler, wußte aber weiterhin, zumal wegen ihres unglücklichen Hanges zu angeblich stilgerechten Erneuerungen, jene wichtige Stellung nicht zu behaupten. Erst Männern wie dem Frhrn. v. Helfert und dem Prof. Riegel gelang es, den modernen, nicht auf Restaurierung, sondern auf Konservierung der Denkmäler ausgehenden Grundsätzen Geltung zu verschaffen, ja sogar schon ein, aus finanziellen Rücksichten damals freilich nicht durchführbares Denkmalschutzgesetz wenigstens zu entwerfen. Doch wurden die wissenschaftlichen Leistungen der Zentralkommission wieder gehoben, die bedeutungslosen früheren Ehrenkonservatoren beseitigt und durch erfahrene Fachmänner ersetzt. Das lebendige Interesse des Thronfolgers als des Protektors der Kommission und die zunehmende Wichtigkeit der Denkmalpflege haben im letzten Sommer zum Erlaß eines Statuts geführt. Es regelt die Verwaltung der Denkmalpflege durch Landeskonservatoren, die für ihren Zweck eine besondere Ausbildung erhalten. Ihnen zur Seite stehen Techniker, deren Gutachten mit dem jener gleichzeitig eingeholt werden muß. Dadurch ist auch der Bevorzugung der historischen Formen, so weit sie zum Schaden der modernen Kunstentwicklung gereichen könnte, vorgebeugt. Ein neu gegründetes Kunsthistorisches Institut dient den Zwecken der Erziehung der einen Klasse jener Beamten, sowie denen der Zentralkommission. Ihren Gipfel aber hat die bisherige Entwicklung der österreichischen Denkmalpflege in dem schon erwähnten neuesten, vom Grafen Latour stammenden Entwurfe eines Schutzgesetzes gefunden. Das Herrenhaus hat ihn bereits angenommen, und auch der Reichsrat hätte es getan, wenn er nicht aufgelöst worden wäre. Sämtliche Denkmäler des öffentlichen Besitzes werden dadurch unter gesetzlichen Schutz gestellt und zwar nach Maßgabe ihrer Zweckbestimmung, in der Erkenntnis, daß die Ausübung der Denkmalpflege keine Fessel für das moderne Leben darstellen soll. Von der früher beliebten und immer noch empfohlenen Klassierung der Denkmäler sieht das österreichische Gesetz ab.

Bei seiner Einschränkung auf die Bau- und Kunstdenkmäler unterläßt es, den Heimatsschutz im engeren Sinne zu berücksichtigen. Archivsekretär und Konservator Dr. K. Giannoni-Wien, der über die »Entwicklung und Ziele des Heimatschutzes in Österreich« sprach, äußerte den Wunsch, daß jenem Mangel durch Reichs-Landes-Spezialgesetze zum Schutze der Landschaft und gegen die Verunstaltung von Ortschaften abgeholfen werde. Der Heimatschutz obliegt mit Ausnahme der Sorge für Volksdichtung und die Volksmusik in Österreich der Hochbauabteilung des Ministeriums für öffentliche Arbeiten. Bloße Stilkopien sind unzulässig, Neu-, Um- und Anbauten haben sich der Wirkung ihrer Umgebung anzupassen, sind auf Beibehaltung der bodenständigen Bauweise angewiesen, die aber dabei frei weiter zu bilden ist. Die Forderung stilistischer Abhängigkeit von der Umgebung wird mit Recht nicht erhoben. Zur Erfüllung dieser Bedingungen muß die Mehrzahl der Stadtbauordnungen in Österreich geändert werden. Verschiedene wichtige sind es bereits; als Musterbeispiel wurde von dem Redner der neue Bauordnungsentwurf von Prag hingestellt. An seine weiteren Erörterungen über die Wichtigkeit der Volkserziehung, der Gründung von Heimatschutzveinen schloß sich eine hochinteressante Darlegung des Dr. W. von Semetkowski, der in Graz der Geschäftsführer des steiermärkischen Vereins ist, über »Private Heimatschutztätigkeit in Österreich«. Es sei hierbei ferner der Ansprache des Prof. Paul Schultze-Naumburg gedacht, der als Vorsitzender des Deutschen Heimatschutzbundes die Entwicklung und Ziele der Bewegung mehr im allgemeinen darlegte, weiter des Vortrages von Geh. Rat Conwentz-Berlin über »Naturschutzparke« und der anregenden Ausstellung von Abbildungen und Zeichnungen von Bau- und Kunstdenkmälern Salzburgs, die der dortige Heimatschutzverein im Studiengebäude veranstaltet hatte. Erörterungen die das Gebiet des Heimatschutzes betrafen, und die hier nur kurz erwähnt werden können, wurden noch gegeben von Geh. Rat Gurlitt über »Die Erhaltung des Kernes alter Städte«, von Prof. Dr. Fuchs-Tübingen über »Heimatschutz und Wohnungsfrage«, von Oberbaurat Schmidt-Dresden über »Bauberatung und Heimatschutz«.

Eine höchst wichtige Frage der Denkmalpflege erörterte Prof. Dr. Dehio-Straßburg durch die Untersuchung ihres Verhältnisses zu den Museen. Vorgänge wie jener bekannte mit dem Würzburger Kreuzgange mußten schließlich einmal dazu führen, die Sache näher zu betrachten und zu kritisieren, und es genügt, sich die Persönlichkeit des Redners zu vergegenwärtigen, um sich die temperamentvolle Art vorstellen zu können, mit der er sein Thema angriff. Von Haus aus müßten Denkmalpflege und Museen natürliche Bundesgenossen sein. Sie sind es aber nicht, weil das Sammelwesen darauf ausgeht, jene Dinge zu trennen, die die Denkmalpflege zusammenzuhalten bemüht ist. Das Raubwesen, das

KARL KUOLT WIRTSHAUSSCHILDER

Entwürfe. Vgl. Text S. 20.

schon die alten Römer als Sammler betrieben, existiert noch heute. Während die Werke der Poesie und der Musik allgemeines Eigentum der Völker sind, trachtet der private Sammler darnach, die Werke der bildenden Kunst in seine persönliche Gewalt zu bringen. Er entzieht das Kunstwerk damit der Öffentlichkeit, beraubt die Nation der Möglichkeit es mit zu besitzen und setzt es zur Ware herab. Diese Art von Sammelwesen befördert gleichzeitig in einer früher unbekannt gewesenen Art den Kunsthandel. Schließlich kann die Sammelwut bis zum Verbrechen führen, wie soeben der Raub der Mona Lisa zeigt. Aber an sich ist die Frage, ob ein Kunstwerk den höheren Zwecken der öffentlichen Denkmalpflege durch Raub oder Kauf entführt wird, nur eine juristische; der Verlust bleibt in beiden Fällen der gleiche. Die Begierde, möglichst viel Kunstwerke des In- und Auslandes an sich zu ziehen, beweisen auch die großen, mit internationalem Programm ausgestatteten Museen. Sie machen auf alles Erreichbare in einer Weise Jagd, die geradezu kulturfeindlich genannt werden muß. Sie übersehen, daß es nicht ihre Aufgabe sein darf, Selbstzweck zu sein. Zur gleichen Zeit nun, wo die Museumsleiter in solcher Weise mit Behagen gegen die Gebote der Denkmalpflege verstoßen, und das Volk verleiten, die Werke seiner alten Kunst, den kristallenen Niederschlag aus dem Seelenleben seiner Vorfahren, dem Meistbietenden hinzugeben, schaffen sie sich daheim den Anschein tugendhafter Denkmalpfleger. In Wirklichkeit werden sie es erst dann sein, wenn sie dem gerechtfertigten Verlangen nach Resignation nachgeben. Es ist heute, wo man so bequem überall hinreisen kann, keine Notwendigkeit mehr, um des Studiums willen die Kunstwerke an bestimmten Orten zu zentralisieren. Der historische Kunstbesitz Europas erheischt Ruhe und Sicherheit. Dabei kommt wesentlich schon in Betracht, daß ein Kunstdenkmal durch die Entfernung von seinem ursprünglichen Orte an Wert einbüßt. Sammlungen auf diese Art zu bereichern, ist verwerflich. Sie mögen, soweit sie aus ihrer ehemaligen Existenz als fürstliche Kunstkammern sich bisher entwickelt haben, als abgeschlossen gelten, ihre weitere Tätigkeit aber im Sinne der Denkmalpflege entfalten. In unserer Zeit, wo so viele Elemente nivellierend wirksam sind, gilt es, die Reste der geschichtlichen Mannigfaltigkeit des deutschen Lebens festzuhalten. Somit lautet die Forderung, daß die Museen der örtlichen und landschaftlichen Kunstpflege dienen sollen. Dies aber führt zur besseren Ausbildung der Landes- und Provinzialmuseen. Dehio scheidet dabei mit Recht die ganz kleinen Sammlungen aus, deren Bedenklichkeit angesichts ihrer oft nur zu schlechten Unterbringung und Beaufsichtigung offenbar ist. Die in Frage kommenden Museen sollen durch verständige Abgrenzung ihres Wirkungskreises ihre gegenseitige Konkurrenz ausschließen. Weiter sollen sie nicht bloße Aufbewahrungsräume sein, sondern sind berufen, eine lebendige Tätigkeit zu entfalten durch Erweckung des Volksgefühls für die Kunst der Heimat. Lehrkurse sollen in dieser Richtung wirksam sein, und vor allem muß den Lehrern das Verständnis der Heimatkunst so eröffnet werden, daß sie imstande

sind, dies Gefühl und Verständnis wieder auf ihre Schüler zu übertragen. Die Kenntnis der deutschen Kunststätten wird bisher von den Lehrern nicht verlangt und ist doch weit wichtiger, als daß man sie nach Italien, Griechenland und Kleinasien schickt. Der starke Beifall, den der Vortrag schon zwischendurch und besonders nach seiner Beendigung fand, sprach aus, daß Dehio der allgemeinen Empfindung Ausdruck verliehen hatte. Von der Partei der Museumsleiter konnte es freilich nicht an einigem Widerspruche fehlen.

Erörterungen über die Frage der Erhaltung einzelner Denkmäler fanden im weiteren Umfange nicht statt. Von Wichtigkeit war die Mitteilung, daß von dem Dehio'schen »Handbuch der Kunstaltertümer« der vierte Band erschienen und der fünfte (letzte) bald zu erwarten ist. — Von den die Tagung begleitenden festlichen Veranstaltungen sei hier des Ausfluges nach Wien gedacht, wobei die prachtvolle Kirche und Bibliothek des Stiftes Melk besucht, und das Kunstdenkmal den Teilnehmern durch Professor Gurlitt analysiert wurde.

Dr. O. Doering-Dachau

DER WIRTSHAUSSCHILD

Mit der Romantik der Postkutsche und des Posthorns ist auch diejenige der Herberge verschwunden. Die einstigen poesieumsponnenen Schenken haben dem »Hotel« und »Restaurant« weichen müssen. Selbst in den entlegensten Dörfern vollzieht sich langsam diese Wandlung. Wohl ladet auf einer Tour zu Fuß oder zu Rad noch manchmal ein behäbiges altes Wirtshaus mit breiter Steintreppe, schwerem verziertem Tor, hohem Dach und weitausladendem, schönem schmiedeeisernem Schilde zur Einkehr, aber der Wirt freut sich nicht mehr des guten alten Geistes, der in seinen vier Wänden steckt. Er schielt sehnsüchtig nach den »vornehmer« angehauchten Neubauten und eines Tages findet er, daß sein schönes Besitztum baufällig geworden ist, und nun erhebt sich an der Stelle des malerischen Wirtshauses ein langweiliger Gasthof. An den modernen Bau paßt natürlich der altmodische Wirtshausschild nimmer, so wird er als altes Eisen verkauft oder in einen staubigen Winkel geworfen, allwo er nun ein vergessenes, verrostetes, unbeachtetes Dasein führen muß. Das Dorf aber ist wieder um eine Zierde ärmer geworden.

Neuerdings sind bekanntlich verschiedene Architekten, an erster Stelle die Professoren Gabriel v. Seidl und Franz Zell in München, erfolgreich bemüht, das Dorfbild wieder mit gemütlichen, im besten Sinne ländlichen Häusern und speziell Schenken zu beleben und zu schmücken. Bei diesen Neubauten ist der alte gemütliche patriarchalische Geist, die romantische Stimmung in neue, zeitgenössische Formen gegossen. Naturgemäß kommt da auch der Wirtshausschild wieder zu Ehren. Daß auch er sich ganz gut in die neue Zeit mit dem ihr eigenen Geschmack hineinzufinden weiß, das zeigen die vier Abbildungen der Schilder-Entwürfe für ein Wirtshaus »Zur goldenen Ente« von dem jungen begabten Münchner Bildhauer Karl Kuolt. Die Schilder sind originell, duftig und materialgerecht entworfen und es steckt in ihnen jene den alten Schildern eigene anheimelnde Stimmung, die den Straßen kleiner Städte und Dörfer etwas eigenartig Trauliches und Malerisches gibt. Es ist interessant, die Entwürfe miteinander zu vergleichen und ihrem Werdeprozeß nachzuspüren; zu sehen, wie sich der Künstler immer mehr und mehr in das Thema hineinlebte und es immer glücklicher verarbeitete, wie er trotz der immer gleichen Idee stets vollständig neue, hübsche Bilder schuf und es versteht, sich verschiedenen Verhältnissen finanziell und ästhetisch anzupassen. Beispielsweise wird sich der einfachere, deshalb aber keineswegs unschöne Schild Nr. 1 für eine schlichte, kleine Schenke besser eignen als die reicher verzierten übrigen. Es soll nämlich der Schild zwar die Aufmerksamkeit des Passanten auf das Haus lenken, doch darf er dabei den harmonischen Zusammenschluß mit demselben nicht verlieren. Deshalb werden sich die weichen Rundungen von Nr. 2 mit einem gewölbten Eingang und abgerundeten Fensterumrahmungen schön zusammenfügen. Der dritte Entwurf ist besonders wegen seines Ornaments bemerkenswert, das aus Gerste und Hopfen recht passend und geschmackvoll gebildet wird. Vornehm und bei allem Formenreichtum doch schlicht schließt der vierte Entwurf die Reihe ab und weckt mit den übrigen den Wunsch, diesen oder ähnlichen Entwürfen des Künstlers einmal in einem Städtchen wie Landsberg a. L., Kaufbeuren, Dinkelsbühl, Feuchtwangen usw. ausgeführt zu begegnen. Natürlich nicht ohne daß der Interessent oder Kunstschlosser sich vorher bezüglich der Erlaubnis zur Ausführung mit dem Künstler in Verbindung gesetzt hatte. Der Künstler gibt mit diesen Skizzen Proben nicht unbedeutenden Könnens. Möge er daher die verdiente Anerkennung und Beschäftigung finden!

Jos. Wais

AUS ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN KUNSTWERKSTÄTTEN

Eine jener aristokratischen Künstlernaturen, die sich in Wien allgemeinster Wertschätzung erfreuen, die selten von sich sprechen machen, aber lieber Weniges mit Liebe vollenden als Vieles für die Anfrage des Marktes schaffen, Professor Wilhelm Seib, hat uns wieder mit einem plastischen Kunstwerk erfreut, das zu den zartesten Schöpfungen gehört, die wir ihm verdanken, eine Marmorgruppe, betitelt »Arbeitende Maria« (Abb. S. 101).

Alle großen Meister der klassischen italienischen, spanischen und nordischen Kunst, die deutsche mit eingeschlossen, haben die Gottesmutter Maria zu einem Hauptgegenstand ihrer Darstellung gemacht und sich in den verschiedensten Auffassungen betätigt. So erscheint Maria als liebende Mutter oder das Kind anbetend, als Himmelskönigin auf dem Throne sitzend usw. Es ist wohl eine der erhabensten und zugleich eine der schwierigsten Aufgaben eines Künstlers der Gegenwart, die besonders in der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts so vielfach gestaltete und in der Massendarstellung leider fast zur Schablone gewordene Persönlichkeit der Gottesmutter in vollständig neuer Auffassung zur Darstellung zu bringen. In einer solch neuen Auffassung, die zarte Naivität und Innigkeit mit hoher Schönheit paart, hat nun Wilhelm Seib Maria verewigt. Diese Gruppe verdankt ihre Entstehung einem Auftrag des K. K. österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, das sie für eine Kirche in der Arbeitervorstadt Ottakring bestimmte. Es war deshalb von dem Künstler eine glückliche Idee, Maria als »Mutter der Arbeit« zu versinnbildlichen. Besonders freut man sich zu sehen, wie die Kompositions-Verhältnisse so harmonisch abgewogen sind, und eine andere nicht leichte Aufgabe, die Gruppe möglichst abzurunden, so gut gelungen ist.

Neben den Wiener Altmeistern der Kunst wie Benk, Hellmer, Seib, Weyr etc. wird jetzt der Name eines jüngeren Künstlers viel genannt, der bislang in der breiteren Öffentlichkeit wenig gekannt, durch sein für die Stadt Dux geschaffenes Denkmal für Walther von der Vogelweide und seinen bezaubernden »Märchenbrunnen« für Zwittau in Mähren rasch berühmt geworden ist, der akademische Bildhauer Heinrich Scholz. Nicht mindere Beachtung als seine profanen Schöpfungen ver-

dienen aber auch seine religiösen Plastiken, in welchen er sich als ein ebenso eigenartiger wie ernster Künstler von umfassendem Können erweist. In seiner »Madonna mit dem Jesuskinde«, für die Kirche in Raspenau in weißem Marmor geschaffen, finden wir eine gute Individualisierung sowie einen hohen Adel der Darstellung verbunden mit großer Innigkeit des Gefühls und Zartheit der Behandlung (Abb. S. 100). Sie gibt einen Begriff von der künstlerischen Bedeutung und dem fleißigen Schaffen des jungen Meisters. Sehr schön ausgeführt ist auch eine Bronzegruppe des gleichen Künstlers, eine »Pietà«, die als Grabdenkmal gedacht, großzügig ist und in ihrer würdevollen Ausgestaltung selbst hochgespannte Ansprüche befriedigen muß (Abb. S. 108). Durchgeistigt und kräftig charakterisiert ist auch das Relief: »Christus begegnet seinen Jüngern auf dem Wege nach Emmaus; er naht sich ihnen und sie erkannten ihn nicht (Abb. S. 111). Es ist von klarer, sicherer Gestaltung und zeigt den wahren Sinn des Künstlers für feine struktive Linien. Auch die Flächengestaltung des Ganzen, die sich bei näherer Betrachtung als wohldurchdacht erweist, zeigt sich ebenso natürlich wie ungezwungen.

»Die Wanderungen des Todes«, so betitelt sich ein Zyklus des international bekannten, bedeutenden ungarischen Malers Professor Edmund von Kacziány, wunderbare Stimmungsbilder und Situationen darstellend und eine ganz aparte Auffassung des »Totentanzes« verratend (Abb. S. 112—114). Schon in den frühesten Zeiten fand der interessante Stoff, speziell durch deutsche Maler, mannigfache Behandlung. Der berühmteste Totentanz ist unzweifelhaft der, welchen Lützelburger nach den Zeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren in Holzschnitt ausführte und worin die ganze frühere Anschauung eine völlig neue und wahrhaft künstlerische Gestalt erhielt. Während man bisher zu schildern versucht hatte, wie der Tod keinen Stand und kein Alter verschont, lag es Holbein vielmehr daran, zu zeigen, wie der Tod mitten hereinbricht in den Beruf und die Lust des Erdenlebens. So sah er vom Bild des Tanzes ab und gab fertig abgeschlossene Szenen, durchweg von erschütternder Wirkung, so klein an Umfang sie auch ausgeführt sind. Im 19. Jahrhundert war es besonders der Maler Rethel, der den Stoff in großartigster Weise behandelte, in neuerer Zeit außer Max Klinger noch Hans Meyer, dessen eigenartig schöne Radierungen viel Anerkennung gefunden haben.

Diesen deutschen Meistern schließt sich nun, wie schon erwähnt, der Ungar Edmund von Kacziány in Budapest an mit seinen »Wanderungen des Todes«. Der Künstler gehört zu jenen Naturen, die mit unermüdlicher Liebe, mit ununterbrochenem Zielbewußtsein einer Idee nachgehen und nachdenken, mit Hingabe ihrer ganzen Persönlichkeit an ihrer Verwirklichung arbeiten. Aus kleinen oft zufälligen Erleuchtungen und Einfällen, aus mühsam gewonnenen Erkenntnissen bauen sie schließlich ein solch stolzes Gebäude auf. Die Originale der Kanczianyschen Bilder waren bereits in München, Hannover, London, Budapest und neuerlich in Rom ausgestellt, wo sie derartiges Aufsehen erregten, daß sich der italienische Staat entschloß, sie für die dortige K. Staats-Galerie anzukaufen. Der Zyklus besteht aus sieben Bildern, von denen drei — »Der Tod zu Pferde,« »In Erwartung« und »Der Tod als Fremdling« — in diesem Heft zur Wiedergabe gelangen. Der Tod zu Pferde z. B. erscheint bei Mondenschein auf schneebedecktem Hügel, in der Ferne sieht man das Leuchten einer Feuersbrunst, während auf den Boden das hellste, stärkste Licht gesetzt ist. Roß wie Reiter sind schwarz und gegen die Umgebung von vorzüglicher Kontrastwirkung. »In Erwartung« zeigt uns, gleichfalls bei Mondenschein, nur stark ins Graugrünliche gehalten, eine italienische Gasse am Wasser. Aus einem Hause fällt dumpf-gelbes Licht durch ein Fenster und reflektiert am Toreingang. Der Tod schaut mit gesenkter Sense in Erwartung dorthin. Dieses ganze Bild hat etwas, man möchte sagen, lyrisch Schauerliches der Tod trägt das Kostüm eines Magisters aus dem 19. Jahrhundert. »Der Tod als Fremdling« reitet bei Mondschein von einer alten Burg herab. Grauweißlicher Himmel bildet das Firmament, von dem sich die Burg abhebt; rechts und links sieht man unbebautes Feld in warmen grau gehaltenen Tönen. Die Straße flimmert weiß gespenstisch, während der Tod einen tiefen, dunklen Schatten wirft. Roß und Reiter zeigen Leben und Bewegung; die Stimmung des Bildes ist sehr fein in Halbtönen entwickelt. Die Technik des Bildes ist außerordentlich kompliziert und mit vollendet künstlerischem Raffinement entwickelt. Kacziány baut seine Kompositionen mittels eindrucksvoller Licht- und Schattenkontrastierungen auf, verleiht ihnen durch bewegte und nüancierte Zeichnungen starkes inneres Leben und läßt sich von einer lebhaften Phantasie leiten. Als Maler wie Kolorist ist Kacziány mit niemandem verwandt und stets originell.

Auch die Schöpfung noch eines zweiten ungarischen Künstlers vermögen wir hier im Bilde wiederzugeben. Auf dem Kerepeser Friedhof in Budapest erhebt sich seit kurzem überaus stimmungsvoll und dem ernsten weihevollen Charakter seiner Umgebung angepaßt, Eduard Telcs prächtiges Denkmal des größten ungarischen Malers, Michael von Munkácsys, das der weit über die Grenzen seines Heimatlandes bekannte akademische Bildhauer in pietätvollem Auftrag der Pester Gesellschaft für bildende Künste geschaffen hat (Abb. S. 109). Auf einem sechs Meter hohen Obeliks mit stilvollem Kreuz, das reiche Goldmosaik zeigt, lehnt eine überlebensgroße ernste Frauengestalt, die einen Kranz aus Lorbeer und Dornen in der Hand hält. Dieses Denkmal für den großen Sohn der ungarischen Nation, der nach einem an Erfolgen so reichen Leben dieses in geistiger Umnachtung in der Nervenheilanstalt Endenich bei Bonn beschließen mußte, ist ein edles, von vornehm plastischem Gefühl beseeltes Kunstwerk, es fesselt durch seine schöne Gesamtwirkung.

Munkácsys Lebensgang, ebenso seine Werke, die der gesamten Kulurwelt angehören, sind so allgemein bekannt, daß sich eine ausführliche Würdigung aller seiner bedeutenden Schöpfungen von selbst erübrigt. Berühmt wurde er durch sein ergreifendes Bild »Der letzte Tag; des zum Tode Verurteilten«, das ihn mit einem Schlage in die Reihe der ersten zeitgenössischen Maler hineinversetzte. Lebhafte Bewunderung erregten auch unter seinen vielen Genrebildern »Milton diktiert seinen Töchtern das verlorene Paradies« — »Die letzten Augenblicke Mozarts« — »Vor dem Streik« — usw., die in alle Museen der alten und neuen Welt ihre Wanderung antraten. Seit 1872, dem Jahre, in welchem er von Düsseldorf nach Paris übersiedelte, widmete sich Munkácsy hauptsächlich der monumentalen religiösen Malerei. Die Hauptwerke dieser Richtung sind »Christus am Kreuz« (in der Dresdner Galerie), die »Kreuzigung Christi« und »Christus vor Pilatus«, die von einem amerikanischen Mäzen angekauft wurden, sowie sein berühmtes Kolossalgemälde »Ecce homo«. Sein letztes Lebenswerk bildete die Vollendung des großen Wandgemäldes »Besitzergreifung Ungarns durch den großen Árpad« für den Sitzungssaal des Parlamentsgebäudes in Budapest. Im Jahre 1888 wurde der große Künstler in den Adelsstand erhoben und nach der ungarischen Hauptstadt zurückgekehrt, 1895 zum Oberlandes-Kunstinspektor ernannt. Seit 1897 zeigte sich bei Munkácsy ein schweres Nervenleiden, dem er, wie schon erwähnt, an den grünen Ufern des Rheins am 1. Mai des Jahres 1900 erliegen sollte.

Gleichfalls mit einem »Grabdenkmal« und zwar mit einem solchen von der Hand eines bekannten Wiener Meisters wollen wir unseren gegenwärtigen Artikel beschließen (Abb. S. 110). Es läßt sich nicht leugnen, daß auch heutzutage noch, in einer Zeit, wo die Kunst und glücklicherweise auch der Kunstsinn sich im großen Ganzen so sehr verallgemeinert haben, die künstlerisch entworfenen und ausgeführten Grabdenkmäler fast überall von der landesüblichen Steinmetzware erdrückt werden — nicht zum wenigsten auch »leider« in der Kaiserstadt an der Donau. Ein durch seinen Geschmack wie durch seine stimmungsvolle Komposition hervorragendes Denkmal ist soeben von dem akademischen Bildhauer Josef Grünhut vollendet worden und auf dem neuen evangelischen Friedhof in Wien zur Aufstellung gelangt. Es bildet die Grabstätte für den dort verstorbenen Großindustriellen Hofherr, den Chef der großen Fabrik landwirtschaftlicher Maschinen Hofherr & Schrantz. Das Denkmal besteht aus einer in vornehmer Einfachheit gehaltenen Architektur und einer plastischen Darstellung der Arbeit, die der Grundidee ihrer Umgebung entsprechend, ernst und würdig gehalten sind. Die Hauptfigur stellt einen von schwerer Arbeit ausruhenden Arbeiter dar, der um seinen Arbeitgeber trauert; es ist dies ein Denkmal der Liebe des Verstorbenen für seine Arbeiter. Pflug, Amboß und Hammer als Attribute deuten auf die industrielle Wirksamkeit desselben hin. Im Hintergrunde sieht man in einer nischenartigen Füllung ein Marmorrelief mit einem pflügenden Landmann als Symbol der Feldarbeit.

Einen so eigenartigen Vorwurf, wie er bei diesem Grabdenkmal gegeben war, künstlerisch in dieser Vollendung zu gestalten, dazu gehört eine große bildnerische Kraft und eine Macht und Größe des Ausdrucks. Rich. Riedl

ZUR KRIPPENKUNST.

In Nummer 10 des III. Jahrgangs des »Pionier« (1. Juli 1911) legte die Redaktion vorliegender Zeitschrift ihre Anschauungen und Wünsche über Weihnachtskrippen sowohl in einem längeren Artikel von A. Huppertz als auch in ergänzenden Winken zu demselben nieder. Wer sich über fragliches Thema unterrichten will, möge jene Aufsätze im »Pionier« nachlesen. Hier sei nur bemerkt, daß wir die Forderung aufstellten, Krippenfiguren in Kirchen dürften eines künstlerischen Wertes nicht entbehren. Außerdem haben wir in dem kleinen Aufsatz »Neuere Krippenkunst«, der in der Beilage der vorigen Nummer der »Christlichen Kunst« (S. 11) erschien, mit dem verehrten Herrn Verfasser den Hinweis auf mehrere künstlerische Krippen und ihren erheblichen Kunstwert vereinbart und haben eine der dort genannten im gleichen Heft (S. 86) abgebildet. In ähnlicher Weise und aus denselben Gründen wünschen wir für alle anderen Gebiete kirchlicher Gebrauchsgegenstände Originalarbeiten der Kunst oder des Kunsthandwerks, soweit es nicht die Macht der realen Verhältnisse im Verein mit Rücksichten höherer Ordnung verhindert. Desgleichen sollten Private sich nicht mit Gipsabgüssen und Massenreproduktionen von Kunstwerken begnügen. Wer aber nun einmal Originale nicht erschwingen kann, dem darf man die Erwerbung von Ersatzmitteln nicht verwehren; freuen sich ja auch Künstler an guten Reproduktionen nach andern, namentlich alten Meistern und nicht selten wird durch das Ersatzmittel die Freude am Original gehoben.

Um künstlerischen Krippen den Eingang in die Kirchen zu ebnen, muß man im Volk die Liebe zu Krippendarstellungen überhaupt verbreiten, damit es geneigt wird, zur Anschaffung und Erweiterung von künstlerischen Krippen im Gotteshaus Beiträge zu opfern. Außerdem ist der Segen, den eine Krippe in das Haus bringt, selbst wenn sie nicht rein künstlerische Originalfiguren aufweist, und der indirekte Gewinn, der aus der Erweckung der Lust an bildnerischen Darstellungen religiösen Inhalts der Kunst erwächst, nicht so gering anzuschlagen, daß man berechtigt wäre, zu sagen: Lieber keine als eine nicht streng künstlerische Krippe. Wer zuviel fordert, läuft Gefahr, das Erreichbare zu verpassen.

Die in der vorigen Nummer S. 86 abgebildete Krippe von Christian Winker zeichnet sich durch schlichte Anordnung ebensosehr aus, wie durch religiöse und künstlerische Empfindung. In ihr weht der Hauch deutscher Poesie und jene heilige Stille, welche der »stillen, heiligen Nacht« angemessen ist. Ein verfallener Stall birgt in reizvoller Durchführung das »hochheilige Paar« mit dem Himmelskind und davor stehen Gruppen frohstaunender Hirten. Die seitlichen Anbauten und Bäume erhöhen den malerischen Reiz der Gruppe. S. St.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Rom. Als Daten für den Schluß der Internationalen Ausstellung in Rom wurde festgesetzt für die ethnographische Ausstellung der 15. Dezember und für die Ausstellung der schönen Künste der 20. Dezember. — Die retrospektive, die archäologische und die auf die Wiedererrichtung des Königreichs bezügliche Ausstellung bleiben bis zum Frühjahr geöffnet.

In der Konkurrenz für ein Brunnendenkmal in Bayreuth, das unter Zuschußleistung des staatlichen Kunstfonds errichtet werden soll, sind 64 Entwürfe eingeliefert worden. Das Preisgericht, bestehend aus dem Bildhauer Professor Adolf von Hildebrand, dem Akademieprofessor Balthasar Schmitt, dem Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherrn von Schmidt, dem städtischen Baurat Hans Graessel, sämtliche in München, und dem Bildhauer Professor Joseph Floßmann in Pasing, ferner dem Oberbürgermeister Dr. Leopold Casselmann und dem Stadtbaurat Hans Schlee als Vertreter der Stadt Bayreuth, hat am 9. November ds. Js. über die Konkurrenz einstimmig folgende Gutachten abgegeben: Als berücksichtigenswert werden befunden die Entwürfe mit den Mottos »Silhouette«, »Orpheus«, »Seepferd«, »Tuff und Muschelkalk«, »Wasser«, »Platzlösung«. Von diesen sechs Entwürfen schlägt das Preisgericht den mit dem Kennwort »Silhouette« zur Ausführung vor. Von den übrigen fünf Entwürfen sollen die mit den Mottos »Orpheus« und »Seepferd« einen Geldpreis von je 1300 M., die mit den Mottos »Tuff und Muschelkalk« sowie »Wasser« einen Geldpreis von je 700 M., der mit dem Motto »Platzlösung« eine Belobung erhalten. Die Eröffnung der den sechs Preisarbeiten beigegebenen Briefumschläge ergab als Urheber des Entwurfs »Silhouette« den Bildhauer Friedrich Lommel in München, des Entwurfs »Orpheus« den Bildhauer Professor Georg Albertshofer und den Architekten Bauamtsassessor Hermann Buchert in München, des Entwurfs »Seepferd« den Bildhauer Adolf Rothenburger in München, des Entwurfs »Tuff und Muschelkalk« den Architekten Oswald Ed. Bieber und den Bildhauer Bruno Diamant in München, des Entwurfs »Wasser« den Bildhauer Professor Cipri Adolf Bermann und den Architekten Regierungsbaumeister John H. Rosenthal in München, des Entwurfs »Platzlösung« den Architekten Jean Ranninger und den Bildhauer Ernst Fischer in München.

Neue Monstranz. Für die katholische Pfarrkirche zu Schweinfurt fertigte Cosmas Leyrer in München eine ausgezeichnete Monstranz nach dem Entwurfe des k. Konservators Jakob Angermair in München.

Straßburg. Das Presbyterium der katholischen Jung-Sankt-Peterskirche wurde kürzlich mit fünf Mosaikbildern geschmückt. Sie wurden nach Entwürfen von Prof. Martin Feuerstein in München, der ein Elsässer ist, von der K. Hof-Mosaikanstalt Th. Rauecker in Solln bei München ausgeführt.

Architekt Professor Georg von Hauberrisser in München wurde von der Technischen Hochschule in Graz zum Ehrendoktor promoviert, desgleichen Geheimrat Riedler in Berlin.

Köln. Die Sammlung Seeger von (37) Bildern Leibls wurde von der Stadt Köln für 1050000 M. erworben. — Wie hätte sich Leibl gefreut, wenn ihm die Stadt zu seinen Lebzeiten Bilder für den 100. Teil dieser Summe abgekauft hätte!

Der Roland von Berlin. In dem Aufsatz über Wiederherstellung, Anbauten und Freilegung alter Kirchengebäude ist auf S. 23 nebenbei der Roland von Berlin genannt. Der Stadt Berlin wurde von Kurfürst Friedrich II. 1442 die selbständige Gerichtsbarkeit entzogen; da das Volk sich dagegen auflehnte, wurde die Rolandsstatue, das Wahrzeichen städtischer Gerichtsbarkeit, auf Befehl Friedrichs in die Spree geworfen und man weiß nicht, wie sie aussah. An der oben angeführten Stelle ist die sogenannte Gerichtslaube gemeint, ein gotischer Backsteinbau, der an der Ecke der Königs- und Spandauerstraße stand und, nachdem er mit Rücksicht auf den dort besonders starken Verkehr abgebrochen war, auf Wunsch Kaiser Wilhelms I. in den Park von Babelsberg übertragen wurde.

Maximilian Liebenwein hat für den Verein Heimat auch heuer wieder einen prächtigen Kalendertitel entworfen: St. Georg auf dem Streitroß über dem verendeten Ungeheuer, das im Vordergrund die ganze Breite des Bildes einnimmt; der Ritter blickt auf eine Eskadron schwerer Reiter, deren Rittmeister sich eben zurückwendet. Sie sind bereit zur Parade vor dem hl. Schutzpatron, bereit zum Kampf fürs Vaterland. Sie können sich sehen lassen, auch wie sie hier gezeichnet sind, eine lange Reihe gleicher Gestalten und doch kein Mann, kein Pferd, kein Fähnlein wie das andere: ein Werk treuesten, ins kleinste gehenden Studiums, und doch nur auf Gesamtwirkung berechnet. Auch viele Tagesbildchen hat uns der Meister geschenkt, diesmal vorzugsweise Darstellungen aus dem Volksleben und der Geschichte; sinnreich, lebenswahr, einfach und packend, unvergeßliche Merkzeichen, aus welchen man nicht am ersten Tage alles herausliest, was an Geist und Gemüt, Witz und Ernst darinnen steckt. Der Kalender, den Mitglieder gratis erhalten, kann für 1 M. vom »Verein Heimat« zu Kaufbeuren bezogen werden. Format 77 auf 48 cm. Richard Wiebel.

Glasmalkunst. — Die Pfarrkirche in Moosen an der Vils erhielt neue Glasmalereien in den Fenstern, ausgeführt von der Firma Hans Bockhorni in München. Die Kartons zu den zwei Chorfenstern stammen von Professor Jakob Bradl (München), jene zu den Fenstern des Schiffes von Augustin Pacher (München).

Secession München. — Die Winterausstellung wurde am 15. Dezember eröffnet. Sie enthält eine Kollektivausstellung der Wiener Secession und eine Nachlaßausstellung von Hubert von Heyden.

Moritz von Schwind. — Die neueste Nummer der ganz vortrefflichen und überaus billigen Publikationen von »Die Kunst dem Volke«, herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, Karlstraße 33 in München, ist soeben fertig geworden. Sie ist ausnehmend schön illustriert. Der Text stammt von dem größten Kenner Schwinds, Professor Dr. Hyazinth Holland. Preis gleich den übrigen Heften: einzeln 80 Pf., in Partien von etwa 20 Exemplaren 50 Pf. — Früher erschienen: Weihnachten in der christlichen Malerei, — Albrecht Dürer, — Ludwig Richter, — Fra Angelico da Fiesole, — Berühmte Kathedralen, — Josef Ritter von Führich.

Kommerzienrat Max Schmederer hat seine herrliche Stiftung, die Krippensammlung im Nationalmuseum in München, kürzlich mit neuen Schenkungen bereichert.

Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien. Anmeldetermin (mit Beigabe von Skizzen usw.) ist der 15. Januar 1912. Anmeldung beim Komitee in Wien I, Bäckerstraße 8. Zugelassen werden nur österreichische Künstler.

Wettbewerb Viersen. Das Protokoll über die Sitzungen des Preisgerichtes ist an der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, zu haben.

Restaurierung der Stadtpfarrkirche zu Steyr. Die Restaurierung der Fassade der Nordhalle der altgotischen Stadtpfarrkirche in Steyr schreitet rüstig fort, so daß ein Teil der Begrüstung im Oratorium derselben bereits entfernt ist. Nach dem Stand der gegenwärtigen Arbeiten dürfte die Restaurierung im kommenden Jahre beendet sein. Die architektonischen Bauglieder, wie Profilierungen, Wasserschläge, Krabben und Helmspitze waren aus Sandstein gemeißelt, welcher durch die Witterungseinflüsse derart beschädigt war, daß die meisten Stücke ausgewechselt werden mußten. Ebenso beanspruchte der Giebel des außen achteckigen, innen runden Treppentürmchens, der aus Sandstein gebaut war, eine vollständige Erneuerung. Doch dieses Ersetzen geschah mit größter Genauigkeit, so daß selber die vollkommen gleiche Gestalt und Größe erhielt. An demselben setzt sich trotz der Kürze der Zeit bereits eine Patina an. Auch das unmittelbar unter dem Kreuzblumengesims um die Helmspitze gewundene Spruchband mit der Jahrzahl 1509 wurde vollends kopiert. Beim Abtragen und Auswechseln der einzelnen Architekturgliederungsstücke sah man verschiedene, selbstredend sich wiederholende Steinmetzzeichen. Wie bekannt, bekam jeder Geselle nach seinem handwerklichen Freispruch ein Handwerks-, auch Steinmetzzeichen genannt, welches derselbe nach Fertigstellung seines gearbeiteten Werkstückes einmeißelte. Dieselben werden seit Jahrzehnten gesammelt und ergeben vortreffliche Daten für die Bau- und Kunstgeschichte. Die an der Giebelspitze vorgefundene Jahrzahl 1509 ist das einzige Datum, welches der gesamte Kirchenbau aufweist.

Ludwigshafen a. Rh. Die hiesige frühgotische Dreifaltigkeitskirche wurde in diesem Sommer durch Georg Kau (München) ausgemalt. Die Ornamentierung einfach, ruhig, und paßt sich der roten Sandsteinarchitektur gut an. Das reicher gehaltene Chor weist außer einem Kranz von Engeln um den Hochaltar ein großes Bild »Anbetung der hl. Könige« auf. Über dem St. Josephsaltar befindet sich ebenfalls ein großes Bild »Papst Leo XIII. erwählt den hl. Joseph zum Schutzpatron der Kirche«. Im nächsten Jahre werden sich noch einige bildliche Darstellungen anreihen: Marienbild und 14 Nothelfer.

BÜCHERSCHAU

Romanische Baukunst in Frankreich. Herausgegeben von Julius Baum. Verlag von Julius Hoffmann. Stuttgart 1910.

Als dritter Band der Bauformen-Bibliothek schließt sich diese Arbeit an die vorhergehenden Bände über die deutschen Renaissance-Formen und die englische Innenkunst des 18. Jahrhunderts an. Berücksichtigt man die starke Strömung in der modernen Kunst, die aus den historischen Formen vielfach Anregung für ihr eigenes Schaffen schöpft, so weisen auch in diesem Bande viele Fäden in die moderne Kunst hinein. Namentlich, soweit es sich um die Ornamentik innerhalb der kirchlichen Kunst handelt.

Der übergroße Reichtum einer künstlerischen Phantasie, die infolge des starken Stilgefühls der romanischen Rasse selten ins Phantastische abschweift, tritt jedem unmittelbar in den vorzüglich gelungenen Abbildungen der 226 Tafeln vor Augen. Für den Herausgeber lag der Schwerpunkt der Arbeit in der genetischen Darstellung der entwicklungsgeschichtlichen Momente, die er mit feinsinnigen Bemerkungen über die ästhetischen Grundlagen der raumgestaltenden Kräfte in der romanischen Baukunst Frankreichs verknüpfte. Als harmonischste Anlage einer wahrhaft architektonischen Gesinnung steht im Mittelpunkt des rein künstlerischen Schaffens der Zentralbau. Nur vereinzelt hat er sich im Abendlande halten hönnen. Praktisch sachliche Forderungen des Kultus, traditionelle Wirkungen der Konvention besiegten die Macht der künstlerischen Idee, die in der absoluten Einheit und Symmetrie der zentralen Anlage die höchste ästhetische Lösung erblickte.

Die antik-römischen Baugedanken hatten in Südfrankreich eine zähe Lebenskraft. Neben der Formgebung behalten selbst antike technische Eigentümlichkeiten die Kraft traditioneller Fortdauer. Bestimmte Wölbungstendenzen, die Vorliebe für Kuppelanlagen, die Verquickung der zentralen mit der basilikalen Anlage sind dahin zu rechnen. Die ungebrochene antike Gesinnung, die dem südlichen Frankreich Bauten höchster Monumentalität schuf, findet in den tonnengewölbten Hallenkirchen einen sprechenden Ausdruck.

Logische Forderungen zu erfüllen, praktische Ziele zu erreichen, war mehr die Aufgabe des Nordens. In der gewölbten Basilika erkennt er den für den Kultus brauchbareren, künstlerisch entwicklungsfähigeren Typus. Eine Untersuchung der verschiedenen Gewölbeformen führt letzten Endes auf eine ästhetische Analyse des Raumes, des höchsten und eigentlichen Zieles architektonischen Gestaltens. In der Systematik des Raumlebens finden sich alle künstlerischen Probleme wie in einem Brennpunkte vereinigt, sofern der Unterschied zwischen den raumfüllenden und den raumgestaltenden Formen bewußt festgehalten wird. Hier geschah dies durch die übliche Trennung des Stoffes, indem der Außenbau, die Entwicklung der Fassade, der Turm und Choranlagen für sich behandelt wurden. Die Skizze über die figürliche Plastik rechtfertigt sich durch das Bedingtsein der romanischen Skulptur in der architektonischen Anlage.

In der kritisch-ästhetischen Untersuchung vermisse ich eins: die Zurückführung der Formen auf die praktischen, im Kultus begründeten Gebräuche. Dieser moderne kunstgeschichtliche Gedanke, die künstlerischen Formen in ihrer Abhängigkeit von lokaler Eigenart und praktischen Forderungen zu analysieren, hätte hier um so fruchtbarer werden können, als diese Erörterung die notwendige Voraussetzung in sich schloß, auf die geistigen Strömungen des mittelalterlichen Frankreichs näher einzugehen. Vielleicht wären dann auch Probleme, die von Strzygowsky angeregt wurden, wirksam geworden. Und die Kunstformen des Ostens hätten mancher Frage eine interessante Beleuchtung geben können.

In der Literaturangabe fehlt ein oder der andere gute Beitrag. Hingewiesen sei nur auf »L'art romain en France« von C. Martin und auf Emile Mâle: Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Als Ganzes reiht sich das Werk würdig seinen Vorgängern an. Die gleichsam persönliche Kraft des künstlerischen Gestaltens in der romanischen kirchlichen Kunst Frankreichs tritt so klar in die Erscheinung, daß die Arbeit jedem angelegentlichst empfohlen sei. Dr. G. E. Lüthgen

Reil, Johannes, Die Altchristlichen Bilderzyklen des Lebens Jesu. (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Joh. Ficker. 10. Heft.) Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, 1910. VIII und 150 Seiten. M. 5.—.

Der Verfasser, bereits durch eine Studie über die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi vorteilhaft bekannt, hat in dieser präzisen, nach statistischer Art angelegten Untersuchung Zeugnis von seiner umfassenden Kenntnis der einschlägigen Denkmäler und Literatur abgelegt. Die Arbeit ist nach einer gewissen Richtung hin ein für alle Kunsthistoriker sehr beachtenswerter Kommentar zu Wilperts Katakombenwerk. Nicht bloß ergänzt sie des letzteren großen Textband, da sie alle Darstellungen, auch der christlichen Plastik, in ihren Betrachtungsbereich zieht, sondern sie ist auch frei von dem Erdgeruch, wie er einem Werk, welches das ausgegrabene Material in mustergültiger Weise erst vorlegt, anhaften muß, und sichtet von höherer Warte aus die einzelnen Zyklen nach Alter, Heimat und Material, jedem Moment seine Eigenart zuteilend. Es würde zu weit führen, auch nur annähernd den reichen Inhalt anzugeben; nur eines sei besonders hervorgehoben, daß Reil nicht mit der Betrachtung der sepulkralen Denkmäler oder jener, soweit sie sich noch in der späteren Plastik und Miniaturmalerei finden, aufhört, sondern auch der Ausschmückung der Kirchen, Oratorien eingehende Aufmerksamkeit schenkt und dadurch einen Beitrag zu einer christlichen Kulturgeschichte bis in die karolingische Zeit liefert. Die Arbeit verdient unsere volle Anerkennung. Theod. Schermann

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. IX. Jahrgang, 1912. Herausgegeben von Dr. Joseph Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München. Preis M. 1.—.

Den Umschlag ziert eine prächtige farbige Nachbildung des Einbandes des aus Wessobrunn stammenden Evangelienbuches. Jener Einband, dessen Entstehung auf die Zeit um 1060 anzusetzen sein dürfte, ist aus Edelmetall, Elfenbein und Edelsteinen zusammengesetzt und besitzt eine hochkünstlerische Wirkung. Auch die 26 Textillustrationen sind gut gewählt und tadellos ausgeführt. Für den wissenschaftlichen Wert des Textes bürgen die Namen der Mitarbeiter.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Redaktion: S. Staudhamer. Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6. — Ausstattung und Format wie »Die christliche Kunst«. Preis des Jahrgangs einschließlich Frankozustellung M. 3.—.

4. Jahrgang, Heft 4 (1. Januar 1912): Über Kirchenfußböden (Schluß). Von Architekt Hugo Steffen. — Das religiöse Moment im Kunstwerk. Von Andreas Huppertz. — Mitteilungen und Anregungen. Abbildungen dieser Nummer: Fußboden mit Korkstein; — Doloment-Steinholzdecke; — mehrere Grabdenkmäler von Zehentbauer, Jung und Tschohl; — Pixis und Meßkelch von Biwus.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

1. Wahl des I. Präsidenten. — Der bisherige I. Präsident, Herr Senatspräsident Dr. Wilhelm von Haiß, wurde ab 1. Januar nach Nürnberg berufen und hat deshalb mit diesem Zeitpunkt die Stelle des I. Präsidenten niedergelegt. Herr Senatspräsident Dr. von Haiß hat sich in dem kurzen Zeitraum von sieben Monaten als I. Präsident unter schwierigen Verhältnissen durch seine vornehme und hingebende Tätigkeit, ganz im Geiste seines hochverdienten Vorgängers Exzellenz von Hertling, die Verehrung der Vorstandschaft gesichert und der Gesellschaft einen großen Dienst getan. Die Vorstandschaft, der er nach wie vor angehört, bedauert lebhaft, seiner ständigen Mitarbeit von nun an entraten zu müssen. An seiner Statt wählte die Vorstandschaft am 8. Januar einstimmig Herrn Oberamtsrichter Franz Xaver Riß in München. Der neue I. Präsident trat am 12. Juni in den Vorstand ein. Seitdem hat er durch sein opferwilliges, hingebendes Wirken das Vertrauen der Generalversammlung vollauf gerechtfertigt.

2. Verlosung 1911. — Die Auswahl der Kunstblätter ist bereits erfolgt. Der Ankauf der zu verlosenden Originalwerke findet wohl noch im Januar statt. Hierauf wird die Verlosung sogleich vollzogen. Die Gewinner erhalten bald nach Herstellung der Verlosungsliste entsprechende Nachricht.

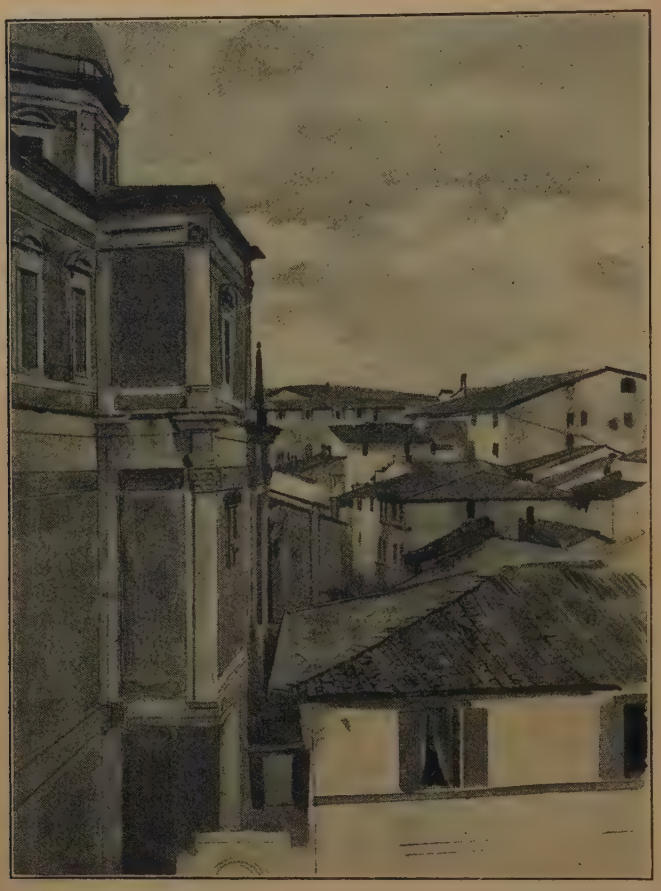
AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF

Dieser schon seit mehreren Jahren vorbereitete Düsseldorfer Künstlerverein — im Jahre 1909 stellten die damals Zusammengetretenen in einem besonderen Saale eine Reihe von Werken aus — konnte sich erst in vorigem Frühjahr förmlich konstituieren. Zur Aufgabe stellt er sich die Pflege der christlichen Kunst auf dem Boden der altbewährten Kunsttraditionen unter tunlichst enger Verbindung und lebendigem Verkehr der Vertreter der Malerei, Plastik, Architektur und, soweit es angeht, des Kunstgewerbes, jeden wahren Fortschritt in der Kunst, woher er auch kommen mag, mit Eifer ergreifend; und damit dieser Aufgabe um so fruchtbarer gedient werden könne, sollten auch Nichtkünstler als außerordentliche Mitglieder der Vereinigung angehören und an Vortragsabenden sowie durch Verteilung von Reproduktionen mit den Künstlern in nähere Beziehung treten. Der bindende Beschluß, noch vor dem Winter dieses Jahres die erste Sonderausstellung der Vereinigung zu veranstalten, machte energische Eile nötig, die nicht allen Mitgliedern es ermöglichte, die begonnenen größeren Werke rechtzeitig fertigzustellen. Das Dargebotene genügt aber durchaus, die Absichten der Vereinigung in teils hervorragenden, teils beachtenswerten Werken vor Augen zu stellen und ebensowohl die Seinsberechtigung als die bereits vorhandene Kraft der Vereinigung zu beweisen.

Aus dem Gebiete der Malerei hat A. Diemke sein großes Erstlingswerk »Madonna mit Jesuskind und Heiligen« auf besonderen Wunsch wieder ausgestellt;[1]) das Bild ist vom Kardinal-Erzbischof Antonius Fischer für die St. Antoniuskirche in Düsseldorf-Oberkastel bestimmt worden. In voller Unabhängigkeit und innerer Freiheit zeigt sich der Künstler in seinem ausgeführten Mosaik »St. Michael« und seinem Karton für Mosaik »Isaias«. Der Künstler hat durch tiefes Studium uralt bewährter Werke sowie des Wesens der Mosaikkunst es erreicht, durch beherrschende Verwendung fast gleichgroßer Mosaikwürfel für einige Entfernung schon die Wirkung ausgeführter Malerei — aber echter Flächenmalerei — zu erzielen; am wirksamsten zeigt sich das bei dem Ausdruck der Augen und deren Umgebung. Das Mosaik erfährt überhaupt in Düsseldorf endlich eine ernstere Pflege. Hierfür ist an der Kunstakademie ein förmlicher, auch praktischer Unterricht eingerichtet worden unter Herbeirufung eines tüchtigen Technikers aus Venedig. Professor Huber-Feldkirch veranstaltete im Herbst bereits eine kleine Ausstellung, und diese war wenigstens in technischer Hinsicht um so interessanter, weil sie im Arbeitslokale selbst stattfand, wo der Italiener und einer der Schüler zu Aufklärungen freundlich bereit waren. Ebenso reif und sicher erweist er sich in seinen Entwürfen bezw. seinem Karton für Glasmalerei, das sind Fenster, wahre Fenster, nicht durchscheinende Tafelgemälde, wie sie jetzt so vielfach die Kirchen entstellen und Profanräume bunt machen. Er knüpft sogar diesmal an die früheste Technik mosaikartiger Zusammensetzung einfarbiger Hüttenglasscheiben an, ohne deshalb die weitere Entwicklung dieser Kunst abzulehnen, soweit sie nicht nach dem 16. Jahrhundert Flächen- und Fensternatur verleugnet. Daß gerade diese großen Traditionen — das Mosaik schon aus dem vorchristlichen Altertum, die Glasmalerei aus dem hohen Mittelalter — in so aussichtsvoller Weise hier erneuert erscheinen, gereicht dem Künstler wie der Vereinigung zu besonderer Empfehlung.

In den Werken J. Th. Hackenbroichs treten die Anklänge an seinen Lehrer, Professor Dr. E. v. Gebhardt, stark hervor. Der scharfen Eigenart E. v. Gebhardts und davon ausgehenden kräftigen Beeinflussung gegenüber ist es, wie der Meister selber gesteht, für seine Schüler schwer, ihre persönliche Eigenart zu gehöriger Freiheit zu bringen. Wie das aber schon mehreren anderen Gebhardt-Schülern gelungen ist, so zeigen auch Hackenbroichs ausgestellte Werke ausreichende Ansätze zur Selbstbefreiung, gleichviel, ob er im großen und ganzen der Art seines Meisters näher bleiben oder sich davon entfernen will. Von dem Ausgestellten ist das Bild »Der Zweifler« besonders hervorzuheben: der Ausdruck und die Haltung des beunruhigt nächtlicherweile dasitzenden weißgekleideten Mönches nicht nur, sondern auch die zerknitterten Blätter des aufgeschlagenen Buches, das verlöschende Öllicht, das zerfaltete Leintuch des ärmlichen Bettes, auf dem er vergeblich den Schlaf gesucht, alles gibt wahr und ohne Übertreibung in schlichten Farben wieder, was der Künstler wollte. Die anderen bereits in weiteren Kreisen (auch durch diese Zeitschrift) bekannten Maler E. Ehrig, A. Ternes, Th. Winter haben bemerkenswerte Beiträge geliefert, insbesondere E. Ehrig eine bereits vorher ausgestellte Skizze für Wandmalerei, A. Ternes ein meisterhaftes, namentlich in der Farbenharmonie vorzügliches »Kirchenportal«, Th. Winter

[1]) S. Abb. VI. Jahrg. S. 358 (Septemberheft 1910), Text-Beilage S. 39.



HANS BLUM (MÜNCHEN) MOTIV AUS SIENA

Vgl. den Artikel S. 121 ff.

in altdeutscher Weise eine »Pietà« in heller Landschaft mit deutscher Stadt im Hintergrunde. Von J. Hansen dürfen wir nach den ausgestellten Gemälden zu urteilen, am ehesten genreartige religiöse Werke für den Hausschmuck erwarten, ein Gebiet, dessen würdige Pflege von hoher Wichtigkeit ist. Die von J. Wahl, H. Rüter und andern erwarteten Beiträge konnten leider nicht rechtzeitig zur Stelle sein, während ein Kirchenmodell von W. Uhde auf dem Transport zertrümmert wurde. Mit den Gemälden sind in einem Saale vereinigt die architektonischen Entwürfe von Fr. Schneider und W. Wellerdick. Es sind vorherrschend malerische Wiedergaben der fertiggedachten Kirchen in ihrer landschaftlichen Umgebung. Während in den Städten mehr und mehr die umgebenden Häuser und Bepflanzungen dem monumentalen Gebäude, also hier der Kirche angeglichen werden, muß bei den Dorfkirchen der Architekt in hohem Maße der Landschaft, dem üblichen Häuserbau, den winkeligen Straßen, selbst dem Volkscharakter Rechnung tragen. Das tun die beiden Künstler mit viel Empfindung und Geschmack und verzichten namentlich darauf, prunkende gotische und romanische Bauten und Flickwerk aus solchen Elementen in die Dörfer hineinzutragen. Es ist ganz besonders der Hervorhebung wert, daß sie ihren Werken auch ohne solche Anleihen aus eigenem Wissen und Empfinden heraus großzügige und ungesuchte Würde zu geben wissen. In anderen Entwürfen zeigen sie sich ebenso sicher im Aufbau großer städtischer Kirchenbauten, selbständig und fern vom Blenden mit hergeholten früheren Stilformen, ebenso fern aber von traditionslosem oder gar traditionswidrigem Haschen nach Unerhörtem.

Besonders anziehend war der Saal der Plastiken gestaltet. Gerh. Brüx (Cleve) wählte für diesen Saal eine Kreuzwegstation, einen Madonnenaltar, zwei Grabdenkmäler, vier holzgeschnitzte Medaillons (die vier Evangelisten), einige Porträtbüsten und den Modellentwurf zu einem großen Altarwerke. Die Kreuzwegstation (für die Liebfrauenkirche in Duisburg bestimmt) ist in neuer Weise dadurch dramatisiert, daß Jesus sein Haupt zum Abschiedskusse der zusammengesunkenen Mutter zuneigt, die von Johannes unterstützt wird; durch diese Einheit verlieren freilich die streng und charakteristisch modellierten übrigen Gestalten des großen Stationsbildes etwas von ihrer inneren Notwendigkeit. Geschlossener ist die in jeder Hinsicht würdevolle Grabrelief-Darstellung »Gethsemane«, (ein Engel reicht Jesu den Leidenskelch). Weniger streng ist des andern »Grabmal«, wo vor einem zum Kreuze unbestimmt zurechtgehauenen Felsen sitzend, Christus die Hände eines jungen Mannes und einer jungen Frau gefaßt hält. Von naivkräftiger Wirkung ist der Madonnenaltar, wo sich die liebliche jugendliche Gottesmutter weit vorbeugt über die Reihe munterer und mannigfaltiger Kinderengelchen, die eine schwere Girlande herbeischleppen; der lächelnde Zug im Antlitz der Jungfrau scheint seinen lebendigen Grund zunächst in der Freude über dies kindliche Bemühen haben zu sollen. Hohen Ernst, tiefes Eindringen und beherrschende großzügige Technik zeigen die vier Evangelisten-Medaillons, scharf bis zum Porträtartigen charakterisiert je nach dem Charakter ihrer Evangelien. Das reiche farbig und vergoldet hingestellte Altarmodell wird vor Ausführung wohl noch in einigen Punkten vom Künstler der Erwägung unterzogen werden. — Von Jos. Schneider sehen wir in dem nämlichen Saale neben einer photographischen Ansicht von dem ganzen Grabmal des verstorbenen Malers H. J. Sinkel dessen vergoldete Reliefdarstellung, in der Maria und das Kind dem Maler, der mit Palette vor dem Throne kniet, ermutigend und freundlich zulächeln, während eine Schar hochschwebender Engelein das zu singen scheint, was der Maler durch sein Gemälde zur Empfindung bringen wird[1]); so ergibt sich eine Einheit für das Ganze. Ernster und großzügiger ist das andere ausgestellte Grabrelief aus dem Atelier des nämlichen Künstlers, für die Familiengrabstätte des Unterzeichneten bestimmt; auch dieses Relief wird, wie das andere, von einer schlichten antikisierenden Architektur getragen und umschlossen; dabei ist noch nach einer altbewährten Technik Blattgold-Vergoldung mit großer Dezenz zur Anwendung gebracht. Es ist dem Künstler vortrefflich gelungen, die Größe des Auferstehungssieges mit der verheißenden, ja einladenden Milde zu vereinigen, so sehr auch die erstere zum Herrischen, die letztere zum Weichen hinlockt. Dieses wirkt freundlich bei der Porträtbüste »Lieb Mutter mein«, wo der Künstler keiner Idealisierung zu bedürfen glaubte, um den Einblick in ein wahres Mutterherz zu eröffnen. Schneider beabsichtigt, der Büste eine diskrete farbige Tönung zu geben, wie sie sein Reliefporträt des Franziskanerpaters Walther Teklenburg bereits zeigt; es ist ein Werk von bedeutender Einfachheit und Einheit bei allem inneren Reichtum, die Färbung möchte man sich aller-

[1]) S. Abb. VII. Jahrg., S. 314 (Augustheft 1911) dieser Zeitschrift.

dings etwas kräftiger wünschen.[1]) Neben ihm muß zunächst die farbige Hochreliefdarstellung von G. Brüx, »St. Raymund über das Wasser wandelnd«, genannt werden; ein Zug selbstlosen, den Urheber des Wunders verkündenden Triumphgefühles schimmert über dem Ganzen, das durch vollendete Technik und äußerst feinsinnige Verwendung der Farbe eine Höhe dieser Kunstrichtung bedeutet; die Fleischteile sind mit fast über-kräftiger glänzender Farbe behandelt und machen, wohl nicht ohne Absicht, den Eindruck, als seien es eingefügte Emailarbeiten. G. Brüx hat außerdem mehrere Porträtbüsten — meist farbig getönte — profaner Art ausgestellt, die seine Sicherheit, individuelle Züge klar, aber unaufdringlich hervorzuheben, zeigen; die Farbentönung ist nicht immer glücklich gewählt. In gleicher Weise haben teilweise die Maler Porträtstudien und ausgeführte Porträts gebracht; denn was ist ein Figurenmaler, der nicht auch imstande wäre, ein gutes Porträt zu liefern? Unter diesen Malereien zeigt J. Th. Hackenbroichs Selbstporträt besonders vielseitige Vorzüge, indem der Maler nicht nur sein Spiegelporträt gibt, sondern sich bei der Arbeit zeigt und, bei aller Schlichtheit der Gesamtwirkung, in Komposition, Gewandung, Farbenstimmung, Aktion bis zur energischen Haltuug der Finger, die die Palette tragen, sein gewissenhaftes, aber nirgendwo kleinliches Wollen und Können anzuwenden Gelegenheit nimmt.

Und so ist nicht zu bezweifeln, daß die Vereinigung in ihrer Gesamtheit wie in ihren einzelnen Mitgliedern bemüht bleiben wird, den Erwartungen zu entsprechen, zu denen die diesmalige Ausstellung in hohem Maße berechtigte. Sie wird das um so eher und um so erfolgreicher können, je lebendiger sie nicht nur mit der Vergangenheit, sondern auch mit der Gegenwart in Fühlung bleibt, ihrer Aufgabe mit Wärme und Unermüdlichkeit dienend.

Bone

HANS BLUM (MÜNCHEN) OSSERVANZA B. SIENA

Vgl. den Artikel S. 121 ff. (insb. 129)

NEUE GLASGEMÄLDE VON A. PACHER

Die neuerbaute Pfarrkirche in Pfraunfeld (Mittelfr.) hat durch die Opferwilligkeit hochherziger Stifter aus der Werkstätte des Hofglasmalers Hans Bockhorni in München Glasgemälde erhalten, deren Hauptzyklus nicht nur dekorativ hervorragenden Wert besitzt, sondern vor allem den Zwecken besonderer Andacht dienen soll. In den fünf großen dreiteiligen Fenstern des Kirchenschiffes fanden nämlich die 14 Kreuzwegstationen und die Kreuzauffindung ihren Platz; die beiden mittleren zweiteiligen Fenster des Presbyteriums zeigen die vier Evangelisten in Halbfigur, im Taufkapellenfenster sehen wir das Bild der Taufe Christi, aus der großen Rosette der Westseite leuchtet uns das Bild der heiligsten Dreifaltigkeit entgegen. Die Entwürfe zu sämtlichen Fenstern sind das Werk hervorragender Meister: die 14 Kreuzwegstationen mit Kreuzauffindung tragen Pachers Monogramm, die vier Evangelisten stammen gleichfalls von Pachers Meisterhand, Taufkapellenfenster und Rundfenster sind nach Entwürfen des Altmeisters Julius Frank ausgeführt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, Pachers überragende Meisterschaft in Entwürfen für Glasgemälde hier zu würdigen; das hat längst Konrad Weiß mit tiefem Verständnis und in hingebender Begeisterung glänzend besorgt.[2]) Ich möchte nur in schlichter Art die Spuren des machtvollen Künstlers in den hiesigen Glasmalereien zu deuten suchen. Überraschendes Verständnis für die Glasmaltechnik zeigt Pacher auch in unseren Bildern, wo es ihm mit Rücksicht auf den Gegenstand wie aus praktischen Gründen nicht gegönnt war, Bild und Architektur zu farbenfroher, prächtiger Einheit zu verbinden. Je drei Stationen mußten im Rahmen des Architekturganzen eines Fensters zur Darstellung kommen, jede Station des Kreuzweges im Dritteil eines großen Fensters für sich behandelt und mit einem Empirerahmen umschlossen werden. Die Ausführung, an beschränkten Raum gebunden, konnte nicht durch die Gewalt dramatisch bewegter Szenen wirken, es mußte mit wenigen Personen im Bilde mehr eine intime Seelenstimmung erzielt werden; und das ist dem Meister restlos gelungen; schon die Farbe erhält Stimmungswert im Grundton der Luft; mit dem fortschreitenden düsteren Drama verdüstert sich der Himmel bis zum tiefsten Schwarz, aus dem in der 12. Station — der Kreuzigung — die verfinsterte Sonne in blutrotem Scheine durchleuchtet; auch in der figürlichen Darstellung soll schon die Farbe entsprechende Stimmung auslösen: Christus selbst trägt durchwegs den langen, weißen Chiton; um ihn gruppieren sich seine Freunde und seine Widersacher, in lebhaft farbige Gewande gehüllt. So können wir, still die Bilder betrachtend, dem Heiland auf seinem schmerzlichen Blutpfade folgen; wir sehen ihn, den Gottessohn immer tiefer zur fluchbeladenen Erde sinken, in der ergreifenden 9. Station liegt er völlig kraftlos unter der grausamen Last, die die sündige Welt ihm aufgebürdet. Abgrundtief hat den göttlichen Dulder die Sturmflut

[1]) S. Abb. VII. Jahrg., S. 250 (Juniheft 1911) dieser Zeitschrift.
[2]) Christliche Kunst 1908, Heft 7, S. 145 ff.

der Sünde ins Elend gestürzt, bergeshoch hebt sie ihn hinauf bis zur Höhe des Kreuzesstammes, wo er sterbend siegt. Als Siegeszeichen begrüßt darum auch die Kaiserin Helena in Purpur und Diadem das hl. Kreuzesholz, ein glücklicher Abschluß der herrlichen Kreuzwegbilder! Alle Vorzüge Pachers finden sich in unseren Gemälden: kräftige Linien, brillante Farbenwirkung, scharfe Charakteristik verbunden mit tiefer seelischer Stimmung; und wenn die Stationen auch in der Architektur der Fenster stehen, es wird trotzdem niemand leugnen können, daß sie als weihevolle Andachtsbilder die betrachende Seele erbauen. Das ungesuchte, schlichte Urteil der Leute aus dem Volke ist der treffendste Beweis hierfür. Pacher hat hier echte Volkskunst geschaffen, die ihren Wert behält; so, denke ich mir, soll es bei der Kunst sein, auch der einfache Sinn des Volkes muß ihr nahe kommen. Farbenglühender noch als die Stationen erscheinen Pachers Evangelisten, die als herrliche Bilder in reicher Empireumrahmung die Fenster des Presbyteriums zieren und die Gesamtwirkung des Hochaltars noch steigern sollen. Sie sind zum Greifen lebhaft in Komposition und Farbe, der hl. Markus ist eine wahre Prachtgestalt. Je länger man die Bilder betrachtet, desto kräftiger heben sie sich aus ihren Rahmen, die Wirkung wird eine überraschend plastische, insbesonders beim Bild des hl. Lukas. Eines vermisse ich allerdings ungern; die traditionellen Evangelistensymbole sind weggeblieben; ich hätte lieber auf die Namensschilder verzichtet. Wenn Konrad Weiß sagt, daß Pacher nicht bloß die Umrisse seiner Gestalten, sondern ihre Körperhaftigkeit zur Darstellung bringt, so tritt das in den Entwürfen von Julius Frank weniger zutage; die Komposition ist bei Frank zarter, weicher und flächenhafter gehalten als Pacher es liebt. Dementsprechend spielen beim Fenster der Taufkapelle zartere Farbentöne mit; die Darstellung der Taufe Jesu ist ganz so, wie sie uns aus unseren Kindertagen geläufig ist. Wunderbaren Farbenreichtum zeigt das Bild der heiligsten Dreifaltigkeit, das namentlich im Licht der Abendsonne wie eine herrliche Farbensymphonie auf den Beschauer wirkt. In feurigem Strahlenkranz erscheint der ewige Vater, mit der Tiara bekrönt; er trägt den gekreuzigten Gottessohn im Schoß und darüber schwebt der Geist des Herrn; das Ganze ist von einer in reichster Farbenglut leuchtenden Bordüre wie mit einer Gloriole umrahmt. Die Kirche in Pfraunfeld hat somit in ihren Fenstern einen reizenden Schmuck erhalten, der ihr umsomehr zu gönnen ist, als sie sonst aller malerischen Zier entbehren muß. Besonders erfreulich ist es, daß das Belichtungsproblem für die Kirche in glücklichster Weise gelöst erscheint; reiches Tageslicht flutet in das Gotteshaus, die Fenster versperren den lichten Sonnenstrahlen den Zugang nicht. Hofglasmaler Hans Bockhorni in München hat seinem Namen durch gediegene Ausführung alle Ehre gemacht. Er hat nicht nur vorzügliches Material verwendet und die Sechseckverbleiung des verschiedenartig getönten, besten Antikglases sehr solide hergestellt, er hat es auch verstanden, bei den Gemälden den Intentionen der Künstler wie den Wünschen der Stifter in allem gerecht zu werden. Mögen denn nun die prächtigen Fenster Licht fürs Auge und Andacht für die Seele spenden, den opferfreudigen Stiftern zum Dank, den Künstlern und dem Meister zum Ruhm, Gott dem Ewigen zur Ehr!

Pfraunfeld F. Thurnhofer, Pfarrer

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Auch wenn der Referent die Geduld der Redaktion und des Lesers noch mehr in Anspruch nähme, würde er nicht imstande sein, der Fülle von Ausstellungen gerecht zu werden, die mit Herbst 1911 über Berlin geradezu hereingebrochen ist. Fast ganz absehen müssen wir dabei nicht nur von vielen Salon-Ausstellungen, sondern auch von zahlreichen Veranstaltungen halb gewerblicher, sozialer und wirtschaftlicher Art. So mehren sich namentlich die Ausstellungen von Teppichen, Spitzen und dergleichen mehr, vorwiegend mit der Tendenz, Deutschlands Konkurrenzfähigkeit gegenüber dem Auslande darzutun, den Einkauf in diesem, zumal im Orient, zugunsten des Einkaufes in der Heimat einzuschränken und etwa auch notleidenden Bevölkerungsschichten besseren Erwerb zukommen zu lassen. Näheres verbleibt den Fachblättern.

Am stärksten haben jetzt in das Interesse der Kunstfreunde die Akademie der Künste und die National-Galerie eingegriffen. Längst hatte sich die unzweckmäßige Anlage und Raumenge der Nationalgalerie herausgestellt und war doch nicht zu überwinden. Nun sollen drei Mittel helfen. Erstens die Überführung der plastischen und malerischen Porträts in das »rote Haus« die frühere Bauakademie auf dem Schinkelplatz, nachdem die Abzweigung einer eigenen Porträt-Galerie bereits A. v. Werner im Juni 1908 vorgeschlagen hatte. Zweitens die wahrhaft erlösende Überlassung historischer »Schwarten« an das Zeughaus. Und drittens Umbauten, sowie Umstellungen im Inneren des Galeriegebäudes, die wohl noch andauern; die Einrichtung eines künstlerisch schlagkräftigen Hauptsaales — versuchsweise — scheint größtenteils geglückt.

Auch sonst gibt sich die Galerie Mühe, ihre Schätze zur Geltung zu bringen. Aus ihrem reichen Vorrat neuerer Handzeichnungen, die noch nicht so bekannt sind, wie man sich für das Zeichnungswerk alter Meister interessiert, läßt sie jetzt amtlich erscheinen: »Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie herausgegeben von Ludwig Justi« (Berlin, J. Bard). Vom Ausgang des 18. bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts sollen 10 Lieferungen weit über 150 Werke in Originalgröße mit Lichtdruckreproduktion bringen.

Der Herausgeber hat von seinem Vorgänger das Interesse für künstlerische Qualität, nicht aber ihre Verlegung ins Aktuelle übernommen. Das zeigten nun deutlich die Erwerbungen der Galerie von 1910 und 1911, die in der Königl. Akademie der Künste ausgestellt waren. Dabei fehlte eine von Justi gewonnene, erst später aufzustellende Leihgabe: die Sammlung Grönvold, enthaltend mehreres Nazarenische einschließlich der beiden Rhoden und Wichtiges von dem Hamburger F. Wasmann. Es fehlte aber auch spezifisch Modernes, mit ganz wenig und meist nicht belangvollen Ausnahmen. Doch läßt sich zu ihnen ein Damenporträt P. S. Kröyers (1851—1909) rechnen. Im übrigen dominieren Zeichnungen aus der Auktion Lanna, die besonders Lücken aus der Zeit vor 1860 und aus der älteren österreichischen Kunst füllen. Solche Werke sind da: von J. C. C. Dahl, von C. D. Friedrich, von J. H. Füssli, von J. A. Koch und anderen »Klassizisten«, von M. v. Schwind und anderen »Romantikern« sowie von J. Schnorr v. Carolsfeld und anderen »Nazarenern«.

Neben wenigen Plastiken sind Ölgemälde von Böcklin, Feuerbach und Schinkel gekommen, und der Katalog geht auf einige von ihnen mit näherer Erläuterung ein. Von dem Drittgenannten überraschen einige Phantasielandschaften, die schon früher da waren und nun aus der »Provinz« zurückgerufen wurden — man sieht also, daß auch das geht, wenn man will. Von dem Zweitgenannten bekamen wir die »Mirjam« von 1862, auf ein den Künstler besonders befeuerndes römisches Modell zurückgehend. Von dem Erstgenannten ist neu: »Meeresidyll«, ein paar Landschaften, ein enkaustisches Bildnis seiner Frau von 1863 und die

unvollendeten »Götter Griechenlands« von 1866, mit einem die Stimmung beherrschenden neutralen Grau, über die der Maler R. Schick in seinem damaligen Tagebuch ausführlich berichtet.

Ein Seitenstück zu dieser Ausstellung war die Gedächtnis-Ausstellung der Akademie für einige vor kurzem verstorbene Mitglieder. Voran Reinhold Begas. Zwischen dem mehr monumental architektonisch-plastischen A. Hildebrand und dem mehr malerisch-plastischen A. Rodin, ungefähr in der Mitte auf dem Boden einer Barock- und Romantik-Tradition stehend, zeigt er in seinem Gesamtwerk den Unsegen des vorherrschenden Interesses für Denkmalkunst. Merkwürdig, um wie viel inniger, natürlicher eine nicht ausgeführte Variante des Bismarckdenkmales im Berliner Dom gegenüber dem ausgeführten Entwurf ist! Hätten wir mehr Raum, so würde sich's lohnen, noch näher auf einzelnes einzugehen: so auf die »sprechenden« Porträts einschließlich einiger Ölgemälde, auf eine Umbildung des Künstlers zum Beruhigten, wie z. B. in »Eva mit Kain und Abel« von 1909 gegenüber dem lebhaften »Venus und Amor« von 1864, und auf die wohl meisterhafte Leistung des Künstlers, eine der bedeutendsten Plastiken überhaupt: den bisher nur wenigen bekannten Strousberg-Sarkophag in Bronze von 1874.

Eine Umbildung hat auch Ludwig Knaus durchgemacht, eine ungünstige. Die Genremalerei ist von ihm am bekanntesten und diente als Schulbeispiel für den Gegensatz älterer Inhaltskunst zu neuerem angeblichem Malenkönnen. Wie viel aber von diesem gerade Knaus besaß, zeigten die reichlich 200 ausgestellten Werke.

W. Friedrich war durch Illustratives und Dekoratives wohlangesehen. Nennen wir die Gemälde »Die Hussiten vor Bernau« und »Harmonie« sowie die hübschen Aquarellskizzen für Bilderbücher, so ist's wohl genug. V. P. Mohn, der eine Enkelin L. Richters geheiratet, zeigt sich mit Anklängen an diesen ebenfalls in einer gut bilderbuchartigen Weise. Märchenbilder aus dem Zyklus »Die Fahrt zum Christkind«, Szene von Caritas und dergleichen, Landschaften wie »Marientag« sind beachtenswerter, als seine Entwürfe zu Kirchenmalereien mit religiösen Themen. G. Eilers ist vielleicht am ehesten durch die Opposition jüngerer Graphiker gegen ihn bekannt. Mehrere Linienstiche nach alten Meistern und etliche Originalgraphik konnten aber wieder Freude bereiten. E. Hundrieser, der Bildhauer, erfreut weniger durch Proben aus seiner Denkmalkunst, als durch ein Relief »Kreuztragung«.

X. DIETRICH PARKPARTIE

Zeichnung

Eine Ausstellung des Deutschen Vereins für schlesische Spitzenkunst, gegründet 1909, vertrat am selben Ort die drei derzeit bestehenden schlesischen Anstalten. Die älteste, unter Amalie Metzner, geht auf 1855 zurück, scheint mehr Geometrisches zu bevorzugen. Die auf 1888 zurückgehende von Hoppe und Siegert scheint besonders pflanzliche Motive zu pflegen; sie zeigte u. a. zwei Kirchenspitzen aus der Berliner Schloßkapelle und der Hirschberger Gnadenkirche. Die der Fürstin v. Pleß, seit 1906, hatte u. a. eine vom Kaiser angekaufte Kirchenspitze, in deren Mitte sich ein Kreuz mit Strahlen befindet, zeigte besonders viel Zentralformen und einige — sonst hier seltene — Tierformen.

Energisch wird die typographische Kunst gefördert. In London hatte die »Medici-Gesellschaft« Oktober und November eine Ausstellung moderner Drucke hauptsächlich seit Gründung der Kelmscott-Press veranstaltet; daran anschließend kündigt die Riccardi-Press eine Veröffentlichung an: »The Revival of printing. A biographic Catalogue of the works issued by the Chief Modern English Press.« Eine Ausstellung englischer Pressen-Drucke gab nun um die Wende 1911/12 auch unser Kunstgewerbemuseum. Religiöses: aus der Kelmscott von 1896 »Laudes beatae Mariae virginis«; aus C. R. Ashbees Essex-House-Press eine Neuausgabe von Bischof Fishers »Mornynge Remembrance«, ein »Book of common prayer«, ein Psalter. Anderes auch von anderen Pressen.

Eine eigene Exlibris-Sammlung veranstaltete die Buchhandlung Reuß & Pollack (Potsdamerstr. 118c). Eine historische Abteilung ging mit viel Minderbekanntem bis ins 13. Jahrhundert zurück. In der Gegenwartsabteilung überwogen die Radierungen die Holzschnitte. H. Bastanier fiel uns besonders auf; daneben L. Schaefer und H. Volckert, weiterhin sonstige Radierungen, von A. Cossmann (Wien) u. a.

Im Kupferstichkabinett bedauern wir besonders, auf die Ausstellung von Bildnissen neuerer deutscher Meister nicht eingehen zu können. Unter den vielfachen Neuerwerbungen fielen uns von Delacroix eine Radierung »Ecce Homo«, von dem Spanier M. Fortuny (1838—74) eine der Madrider St. Josefs-Kirche und eine »Meditation« durch Eigenart auf.

Das Künstlerhaus kommt über lokales Interesse wenig hinaus. Auch ein »Groß-Berlin in der bildenden Kunst« enttäuschte etwas. Zahlreiche, auch secessionistische Künstler waren da vereinigt, zeigten zugleich Plaketten und Medaillen von Berliner Persönlichkeiten, und auch unser wertvolles Märkisches Museum hatte einiges beigesteuert. Als Maler traten außer Bekannteren C. A. Brendel und M. Fabian hervor. P. Paeschke war uns als Graphiker schon aufgefallen; jetzt erfreute abermals einiges Lichte und Luftige von Berliner Außenpartien. Wenig genannt sind die drei Generationen Arnold, die dort im November zu sehen waren. 1. Carl Heinrich Arnold, 1796—1874, war der Sohn des ersten Tapetenfabrikanten in Deutschland,

in Berlin Menzel nahestehend, der Arnoldsche Familienmitglieder malte, dann in Cassel lebend; ausgestellt: Figurenstudien und dergleichen. 2. Carl Arnold, geboren 1829 und wohl noch lebend, erst in Cassel, dann in Berlin, zuletzt in Weimar, stand ebenfalls Menzel nahe, den er selbst darstellte. Die Nüchternheit der Menzel-Leute tritt hier besonders hervor. Abgesehen von seiner Hofmaler-Stellung bei Wilhelm I. 1870—1886 ist er durch seine sehr sujetreichen Hunde-Darstellungen bekannt. Neben Landschafts- und Städte-Aquarellen sahen wir unter Skizzen ein originelles Kartenspiel. 3. Herbert Arnold, geboren 1877, Berliner, macht den selbständigsten Eindruck unter den Dreien. Anscheinend besonders Tiermaler, zeigte er ein Gemälde: »Rübezahl bewirtet fahrende Musikanten« und ein Triptychon »Die erzwungene Hochzeit«.

Wohl am meisten Verlegenheit bereiteten dem Betrachter drei etwas marktartige Ausstellungen.

Erstens, die bisher dritte des Berliner Künstlerbundes. Er wendet sich gegen die »Phantasiepreise« und verkauft nun zu Gemäldepreisen von 50—500 M., sowie zu noch geringeren Preisen für Radierungen und farbige Holzschnitte nicht wenig Werke jüngerer Künstler und Künstlerinnen, »die bisher abseits vom Wege standen«. Einsendung anonym, dreifache Jury. Die Berichterstattung aber muß gegenüber den minimalen Verschiedenheiten, die sie nun aus den vieltausend Ausstellungsobjekten eines Berliner Kunstjahres herausfinden sollte, um so mehr versagen, als es sich allmeist um Abbildungen und Abzeichnungen handelt.

Zweitens die erste Berliner »Juryfreie Kunstschau«. Natürlich muß das Prinzip durch das »Hängen« beeinträchtigt werden. Hier waren Gruppen für verschiedenen Geschmack herausgearbeitet worden, nach Richtung und nach Qualität, einschließlich einer Art »Totenkammer« — einigermaßen erinnernd an eine psychiatrische Klinik mit den ruhigen, den aufgeregten, den gefährlichen Kranken. Aus der Gemälde-Abteilung seien vorerst Hermann Sandkuhl und Jenny Schweminski hervorgehoben, sowohl weil diese beiden anscheinend das meiste Verdienst um die Ausstellungssorgen haben, wie auch weil sie gut malen. Noch aufzuzählen: Wilhelm Beindorf (in Hodlerscher Art nach Monumentalität strebend), Hanns Bolz (im Typus der Spielzeugschachtel-Landschaften), Hans Heinen (aus München, mit hübscher Bach-Landschaft), Wilhelm Hennicke (in der Art des mitvertretenen Hendrich), Richard Müller (welcher treffliche Zeichner in seinen mythologischen Akten nicht ebenso Farbenkünstler ist), Villy Oppenheimer (»Die Verbannten«, d. i. drei Heilige in Dämmerlandschaft, etwa für Mosaik passend), Hugo Schimmel, Joh. Maria Schwenker (Landschaften mit zarter Helligkeitsstimmung), Heinrich Wilke (»Goldne Abendsonne« mit Akt in Alpenlandschaft), B. Zickendraht (»Jugend« u. a.). Radierungen usw. sind vielleicht das Beste, besonders von Margarete Gerhardt (Kaltnadel), Rose Heinecke (auch mit Exlibris und anderer »Gebrauchsgraphik«) — hier wird der Verzicht auf weiteres besonders schwer. Plastiken: neben noch manchem Guten, auch in Plaketten, nennen wir Adele Paasch (»Die Schwester«) und Ottilie Wollmann (»Heilige Elisabeth«).

Drittens, die erste Ausstellung der Kunsthalle Wilmersdorf. Nachdem der Anlauf einer Buchhandlung zu einem solchen Unternehmen, den wir seinerzeit erwähnt, nicht fortgeführt worden, will jetzt der »Kunstverein für die westlichen Vororte Berlins«, also für einen mehrfach großstädtischen Bezirk, einen ständigen Mittelpunkt für die bildende Kunst schaffen. Zusammen mit dem — nach »Richtungen« neutralen — »Künstlerverband im Westen Berlins« geht er bereits an mehrfache Veranstaltungen heran. Die Erstausstellung vom Ende 1911, in einem ungünstigen Wohnungsraum untergebracht, wurde in zwei getrennten Abteilungen sowohl dem Juryprinzip wie auch dem der Juryfreiheit gerecht — und in beiden wieder dem Verkaufsprinzip. Zur jurierten Abteilung haben mehrere anerkannte Künstler nicht wenig Werke beigesteuert; darunter M. van Eyken eine Radierung »Rückkehr des verlorenen Sohnes« und inhaltsreiche Exlibris, F. Müller-Münster ein Gemälde »St. Lukas malt die Madonna«; R. Schulte im Hofe unter anderm Steinradierungen, wie überhaupt wieder viel Graphik da ist. Farbenfarcen und dergleichen sind hier selten. Unter den Plastiken sei »Vertreibung aus dem Paradies« von E. R. Otto erwähnt. Etwa drei Architekten haben sich beteiligt, doch nicht zum Ruhme der Stadt Wilmersdorf, die schon besser begonnen hatte. J. Kröger zeigt mehrere Kirchenwerke nach dem Typus der Predigtkirche, in norddeutschem Barock, mit ein bißchen Reiz in den Turmformen und in Wandplatten mit Symbolen; daß aber er unter mehreren Konkurrenten das neue Rathaus der Stadt ausführen soll, ist doch nicht recht verständlich. Um aus der juryfreien Abteilung etwas Leidliches zu erwähnen, nennen wir von P. Linke »Nonne, St. Therese«.

Zieht man nun von den Juryfreien die technisch Rückständigen ab, so unterscheiden sich diese Ausstellungen wenig von den jurierten Verkaufsausstellungen; und diese hinwieder wenig von den Jahresausstellungen, wenn man von diesen einiges Beste abzieht. Und noch haben wir lange nicht alles Derartige angeführt, beispielsweise nicht die »Deutsche Kunstvereinigung« mit ihrem eigenen Heim zu Berlin-Schöneberg und ihrem Prinzip, Künstler um ein Minimum zu beschäftigen.

Wohin aber soll das alles noch führen? Zu immer noch mehr Produktion? Zu einer Katastrophe des Ausstellungswesens? Man kann Fleiß und Arbeit sehr milde beurteilen, sagt aber doch lieber beizeiten, daß hier die Nachteile wohl bald die Vorteile überwiegen werden, und daß besser gar nicht so angefangen wird.

(Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Erledigung zweier Wettbewerbe. — Für die Herstellung eines Altargemäldes am Hochaltar der katholischen Pfarrkirche in Salz, Bezirksamts Neustadt a. S., und für die Ausführung von Altargemälden am Hochaltar und an den beiden Seitenaltären der neuen katholischen St. Michaelskirche in Nürnberg sind unter den in Bayern lebenden Künstlern Konkurrenzen durchgeführt worden. Die Gemälde werden aus Mitteln des staatlichen Kunstfonds ausgeführt. Das Preisgericht, bestehend aus den Akademieprofessoren Hugo Freiherrn von Habermann, Gabriel von Hackl und Martin Feuerstein, dem Professor der Technischen Hochschule Heinrich Freiherrn von Schmidt und einem Vertreter der betreffenden Kirchenverwaltungen — für Salz Pfarrer I. N. Strehle, für Nürnberg Geistlicher Rat Pfarrer J. B. Höfner — hat am 18. Dezember vorigen Jahres über die eingereichten Konkurrenzarbeiten Beschluß gefaßt und ist zu folgendem Allerhöchst genehmigten Ergebnis gekommen: die Ausführung des Altargemäldes für Salz soll dem Maler Otto Hämmerle in München (Motto: »Gratia plena«) übertragen werden. Der Auftrag für Nürnberg soll in der Weise geteilt werden, daß das Hochaltargemälde mit Aufsatzbild von Akademieprofessor Karl Johann Becker-Gundahl (Motto: »a b c«), die beiden Seitenaltargemälde mit Aufsatzbildern von dem Maler Felix Baumhauer in München (Motto: »6«) ausgeführt werden. Beim Wettbewerb für Salz erhält einen Geldpreis von 200 M. der Maler Felix Baumhauer in München für den

Entwurf mit dem Motto »Lilie« und einen Geldpreis von 100 M. der Maler Max Roßmann in München für den Entwurf mit dem Kenntwort »Empor« (II). — In diesen Wettbewerben kamen die zwei Hauptströmungen in der kirchlichen Malerei mit in ihrer Art sehr tüchtigen Arbeiten nebeneinander zur Anschauung, ein Umstand, der dem Preisgericht seine Aufgabe nicht wenig erschwert haben dürfte und auf beiden Seiten zu Enttäuschungen führen mußte. In einer Entwicklungsperiode wie der unsrigen läßt sich das nicht vermeiden.

Bayrische Gewerbeschau 1912 in München. Das Preisgericht für den IV. Wettbewerb der Bayrischen Gewerbeschau fand am 3. Januar im Verwaltungsgebäude statt. Der Jury, die sich aus den im Programm genannten Preisrichtern zusammensetzte, lagen etwa 300 Arbeiten vor. Die verlangten Gegenstände christlicher Kunst (Objekte für den unmittelbaren gottesdienstlichen Gebrauch oder für die Pflege religiösen Lebens innerhalb der Familie) gruppierten sich in acht Unterabteilungen, von denen namentlich bei den Klassen: Christlicher Wandschmuck, Heiligen- und Sterbebildchen, Meßgewänder und Altardecken gute Arbeiten eingegangen waren. — Die im Ausschreiben vorgesehenen Preise und Ankäufe wurden teilweise etwas anders gruppiert, wozu bestimmungsgemäß das Preisgericht ermächtigt ist; jedoch geschah diese Maßnahme zugunsten der Bewerber, denn die Gesamtsumme der vergebenen Preise und Ankäufe überschreitet die im Programm vorgesehene Summe beträchtlich. Im einzelnen erfolgten Prämierung und Ankäufe in dieser Weise: Nikolaus Diethmann ein 2. und ein 3. Preis; Hans Wagner ein 2. Preis; Julius Nitsche ein 3. Preis; Alfred Hagel drei 2. Preise; Otto Ottler ein 2. Preis; A. Erbach ein 3. Preis; Franz Kolbrand ein 3. Preis; Franz Loibl ein 4. Preis; Wilhelm F. Schott ein 2. und ein 3. Preis; G. Dodt zwei 1. und zwei 3. Preise; Joh. Haberstumpf ein 2. Preis; G. Dehn ein 1. und ein 2. Preis; Else Bisle ein 1., ein 2. und ein 3. Preis; Berta Martin ein 2. Preis; Marianne Zumbusch ein 2. Preis; Hans Pylipp jr. ein 2. und ein 3. Preis; Willy Schmid ein 3. Preis; Franz Joseph Mayer ein 3. Preis. Angekauft wurden Entwürfe von: Fritz Heubner, Max Kraus, Wilhelm Maly, Leo Thomas, Wilhelm F. Schott, Otto Klühe, Hans Pylipp jr. und Klemens Thomas. Außerdem wurde eine große Anzahl von Entwürfen als geeignet zum Verkauf an Aussteller bezeichnet.

Joseph von Führich. »Die christliche Kunst« veröffentlichte in der vorigen Nummer auf Seite 98 und 99 zwei köstliche Proben Führichscher Kunst, die ohne Zweifel in vielen Lesern den Wunsch wachriefen, diesen großen Meister und hervorragenden Menschen näher kennen zu lernen. Wir machen deshalb auf eine ebenso schöne als billige Publikation aufmerksam, die ausgezeichnet illustriert ist und deren Text von einem der ersten Kenner Führichs stammt. Es ist das Heft: Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst. (Die Kunst dem Volke, Nr 6.) Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst. Mit Text von Heinr. v. Wörndle und 64 zum Teil ganz- und halbseitigen Abbildungen auf Kunstdruckpapier. Preis einzeln M. —.80, im Abonnement (jährlich 4 Hefte) M. 3.—, für Vereine und Ortsgruppen bei gemeinsamem Bezug von etwa 20 Exemplaren je M. —.50 von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München, Karlstraße 33/0.

Zur Wirksamkeit der deutschen Kunstvereine. Auf der kürzlich abgehaltenen Hauptversammlung des Münchener Kunstvereins erstattete der Präsident des Ausschusses, Oberzeremonienmeister Graf Moy den Rechenschaftsbericht über das verflossene Jahr. Dem Bericht entnehmen wir, daß für Verlosungsankäufe 44090 M. aufgewendet wurden. Ferner wird mitgeteilt, daß die deutschen Kunstvereine 85000 Mitglieder haben und daß die 84 Vereine in den verflossenen 10 Jahren an dritte Personen für 7 Millionen M. verkauft und ihrerseits für Verlosungen 5½ Millionen M. aufgewendet haben. Demnach setzen die Kunstvereine jährlich den schönen Betrag 1250000 M. an die Künstlerschaft um. — Man hat da wieder ein Beispiel, was vereinte Kräfte vermögen. Würden sich alle jene Kunstfreunde, denen die Förderung der christlichen Kunst am Herzen liegen soll, in der nun schon 19 Jahre mit Eifer und unter Wahrung gesunder Grundsätze tätigen Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zusammenschließen (Anmeldung: München, Karlstr. 6, Jahresbeitrag 10 M.), so ließe sich von dieser Gesellschaft aus eine Tätigkeit entwickeln, deren Segnungen sich bald auf allen Gebieten des heutigen Kulturlebens fühlbar machen müßten.

Bildhauer Eduard Teles, der Schöpfer des auf Seite 109 (4. Heft) abgebildeten Munkácsy-Denkmals, lebt nicht in Wien, sondern in Budapest.

Düsseldorf. Eine interessante Kollektion von etwa 25 Arbeiten, zumeist Landschaften, hat Ernst Isselmann, Rhees, bei Schulte ausgestellt. Die Folgerichtigkeit der Entwicklung, die sich von den früheren Werken bis zu den drei reifsten der jetzt ausgestellten verfolgen läßt, wirkt überzeugend. Nur ein starkes künstlerisches Wollen, dem bewußte Erkenntnis der künstlerischen Mittel wie der Ausdruckskraft der gewählten Formen zur Seite steht, vermag mit solcher Konsequenz die einmal gestellten Probleme aufzugreifen, zu wandeln, restlos zu lösen. Während in den früheren Arbeiten Isselmanns der impressionistischen Kunstauffassung eine bestimmende Bedeutung zukam, strebt er jetzt langsam, in jedem neuen Bilde mehr, einer synthetischen Zusammenfassung zu. Als reife Frucht dieser Synthese sind drei Arbeiten, die »Place de la concorde«, die »Schwimmer«, die »Schlittschuhläufer« zu betrachten. Der kompositionelle Aufbau beruht hier allein auf den Farbwerten. Dabei sind die Konturen der einzelnen Gegenstände lediglich in ihren wesentlichen Zügen, in ihren einfachsten, charakteristischen Merkmalen gegeben. Denn nur das innerste Wesen des visuellen Eindrucks soll festgehalten werden, in einer Art, die nur eine Orientierung für das Auge, nur eine Anregung für die nachschaffende Tätigkeit der Phantasie sein soll. Daher, da es Isselmann gelungen ist, in modulationsreichen Akkorden einen vollen farbigen Zusammenklang zu erzielen, geht von seinen Arbeiten diese freie suggestive Wirkung aus, die Auge und Phantasie gefangen nimmt. Die Übergangsstufen zu dieser letzten Darstellungsweise sind in einzelnen Landschaften vom Niederrhein vorhanden. Vor allem ist eine dafür charakteristisch, die einen Dammweg am Ufer des Flusses und ein Schiff, das ausgeladen wird, zeigt. Wie sich hier in einer zum Teil als impressionistische Unterströmung wirkenden Betonung des Momentanen die neue auf Geschlossenheit zielende Malweise einmischt und fast schon siegend die Oberhand gewinnt, ist von starkem künstlerischem Reiz. Vor allem deshalb, weil auch in der farbigen Auffassung sich neue Merkmale vordrängen. Nicht mehr die lichtvolle, silbrige Aufhellung des Impressionismus, vielmehr tiefe, satte Töne, gewissermaßen große Farbkomplexe, die aneinandergefügt die Fläche farbig aufbauen und gliedern. Auch hier wieder kommt die künstlerische Phantasie zu stärkerem Mitschwingen als bisher; auch zeigt sich darin, wie das gefühlsmäßige Element, das sich dem Beschauer als ein durchaus bestimmt ge-

färbtes Erlebnis darstellt, über intellektuelle Analyse zu siegen beginnt. Die Kunst nähert sich wieder mehr ihrer ursprünglichen Quelle. Dem Gefühl und der Phantasie entringen sich neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Dr. G. E. Lüthgen.

Auszeichnungen: Hofglasmaler Karl de Bouché, Bildhauer Ludwig Dasio und Maler Matthäus Schiestl erhielten den Professorentitel, Professor K. J. Becker-Gundahl den Verdienstorden vom hl. Michael 4. Kl. mit der Krone.

Plakat zum Passionsspiel zu Erl bei Kufstein in Tirol. In den Monaten Mai bis September ds. Js. finden im Tiroler Grenzdorf Erl, das von München in 2½ Stunden zu erreichen ist, Passionsspiele statt. Das Plakat ist ein Werk des Tiroler Meisters Albin Egger-Lienz, der, wie wir an anderer Stelle berichteten, eine Professur an der Weimarer Akademie übernommen hat. Der Künstler wählte das Motiv: »Wallfahrer zum Gekreuzigten«, das aus einem seiner wuchtigsten Bilder bekannt ist. Auf dem Plakate beschränkte er sich auf zwei Personen.

München. Hochherzige Weihnachtsspende. Eine hochherzige Weihnachtsspende hat ein ungenannt sein wollender Kunstmäzen einer großen Anzahl talentvoller, strebsamer Künstler mehrerer hiesiger Kunst- und Kunstgewerbeschulen und einigen Künstlerunterstützungsvereinen zuteil werden lassen. So erhielten allein zwanzig bedürftige Kunstakademiker je 50 Mark.

Augsburg. Die neurestaurierte und von Leonhard Thoma neu ausgemalte reizvolle Rokokokirche des Klosters Maria Stern erhielt vor etlichen Monaten einen prachtvollen Hochaltartabernakel. Von dem alten Tabernakel waren nur noch das Gehäuse und einige wenige Silberornamente der ursprünglichen Verkleidung vorhanden. Der Münchener Hofsilberarbeiter Rudolf Harrach, der Meister des Kronleuchters von St. Moritz, stellte nun eine ebenso reiche als geschmackvolle Rokokoverzierung in Treibarbeit her, so daß das ursprüngliche Werk eine glänzende Wiedergeburt erfuhr.

Kunstmaler Leonhard Thoma in München. Leonhard Thoma hat in den letzten zwei Jahren eine stattliche Reihe kirchlicher Malereien geschaffen. Im Frühling und Herbst verflossenen Jahres brachte er die im Sommer 1910 begonnene Arbeit in der Klosterkirche zu Maria Stern in Augsburg zum Abschluß. In Chor und Schiff dieser Kirche gelangten 1910 zur Ausführung: Mariä Krönung, daneben in Medaillons die Heiligen Ulrich und Afra; dann das Mittelbild »Die hl. Drei Könige« und rings um dasselbe: »Mariä Verkündigung«, »Mariä Besuch bei Elisabeth«, »Mariä Lichtmeß«; ferner noch vier Tonbilder der Kirchenväter. Im Frühjahre 1911 erfolgte die Ausschmückung des Frauenchors mit drei größeren Bildern: hl. Antonius, hl. Elisabeth von Thüringen und hl. Franziskus, sowie je vier Tonbildern mit Szenen aus dem Leben dieser Heiligen. Im Herbst kamen unterm Frauenchor noch dazu: Der hl. Fidelis, die hl. Kreszentia von Kaufbeuren und Sankt Josephs Tod mit ebenfalls je vier Tonbildern. — In der neuen Kapuzinerkirche zu Augsburg führte Leonhard Thoma im Jahre 1910 ein großes Wandgemälde an der oberen Wand des Chorabschlusses aus, das die »Anbetung des Lammes« darstellt. Verflossenen Sommer vollendete er die figürliche Ausmalung der von Architekt Michael Kurz zum größten Teil neu erbauten Stadtpfarrkirche zu Grafenau im bayerischen Walde. Die Kosten hiefür übernahm der bayerische Staat, nur die beiden Seitenschiffe ausgenommen, die späterhin auf Kosten der Kirchengemeinde mit Bildern versehen werden sollen.

XI. Internationale Kunstausstellung 1913 im Kgl. Glaspalast zu München. Die nächste der alle vier Jahre im Kgl. Glaspalast zu München stattfindenden Großen Internationalen Kunstausstellungen findet im Jahre 1913 statt und wird, wie bisher, gemeinschaftlich von der Münchener Künstler-Genossenschaft und der Münchener Secession durchgeführt.

Albin Egger-Lienz, der zum Lehrer an der Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen wurde, erhielt den Professortitel.

Karlsruhe. Die sechs großen Doppelfenster der Friedhofkapelle sollen auf Kosten des Ehrenbürgers der Stadt, Karl Klose, Glasmalereien mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte erhalten. Mit der Herstellung soll Professor Fritz Geiges in Freiburg i. B. betraut werden.

Amsterdam. Die Gemeindeverwaltung von Amsterdam veranstaltet vom 13. April bis 8. Juni eine internationale Kunstausstellung von Werken lebender Meister. Die Anmeldung hat bis zum 17. Februar zu erfolgen.

BÜCHERSCHAU

Christliche Kunst im Bilde. Von Dr. Georg Graf Vitzthum, a. o. Professor an der Universität Leipzig. 1911. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. — Preis geb. M. 1.25.

Der Verfasser will in 108 Abbildungen »eine Vorstellung vom Umfange der christlichen Kunsttätigkeit« geben und zeigen, »in wie mannigfaltiger Weise die Kunst vom Christentum für seine Zwecke verwendet worden ist«. Er erstrebte, »für jede Art kirchlicher Kunstdenkmäler mindestens ein Beispiel vorzuführen«. Der Text hält sich, von den Charakterisierungen der Hauptperioden abgesehen, an die Abbildungen, und zwar meist glücklich. Er ist am zuverlässigsten in den Abschnitten bis zur Renaissance, am mangelhaftesten im Absatz über die christliche Kunst der Neuzeit, wo der Verfasser nur die evangelischen Leser im Auge hat und, wie üblich, keinen katholischen Künstler der Gegenwart zu kennen oder des Nennens für wert zu halten scheint. Willkürlich und irrig ist Abb. 69, Dürers »Flucht nach Ägypten« im Marienleben, erklärt. Was die jetzt beliebt und zum ständigen Requisit vieler Kunstschriftsteller gewordene Behauptung S. 39 betrifft, Rembrandt sei »der größte Genius der christlichen Malerei«, so muß denn doch gesagt werden, daß diese Anschauung dem großen Künstler allzuviel Ehre antut. S. R.

Kunst und Kunsthandwerk. Monatschrift. Herausgegeben vom K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie. XIV. Jahrg. 1911, Heft 6 und 7. Verlag von Artaria & Cie.

Als Separatabdruck einer Publikation in obigen Heften erschien der ausgezeichnete und reich illustrierte Aufsatz von Marc Rosenberg: Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor-Wien. Was die Ausführungen des Verfassers besonders anregend gestaltet, ist seine sichere Kenntnis der technischen Seite der Goldschmiedekunst; deshalb bieten die Darlegungen Genuß und neue Winke. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

ZU UNSEREN BILDERN

Die jungfräuliche Mutter mit dem göttlichen Kinde! Unergründlich sind sie der frommen Betrachtung und der andächtigen Darstellung durch Künstlerhand. Die schmerzhafte Mutter mit dem Leichnam des gottmenschlichen Dulders auf dem Schoße! Niemals vermag das gläubige Gemüt diese tragischeste und innigste Szene auszuschöpfen; tausendmal im Bilde festgehalten, drängt sie die Künstler zu neuer, ergreifender Schilderung. Siehe den edelsten aller Leiber, zermartert und doch verklärt! Schaue die leidensvollste, aber auch gottergebenste aller Mütter! Welche Hand vermag diese Gruppe in Holz und Stein oder mit Farben zu schildern, wie sie in den Christenherzen lebt? Nur eine hochbegnadete Künstlerhand, der die Frömmigkeit Pinsel und Meißel führt. Bleibt die religiöse Seite der Aufgabe bei der Darstellung des Leichnams Jesu im ganzen immer dieselbe, so läßt die Schilderung der schmerzhaften Mutter eine reiche Stufenfolge von Lösungen zu, von der feierlichsten Monumentalität der heroisch opfermutigen Dienerin des Herrn bis zur intimsten Innigkeit des zartesten Mutterherzens. Emanuel Dite, der seelenvolle Prager Meister, hat auf seinem religiös wie künstlerisch gleich abgeklärten Bilde der Pietà, von deren hoher Schönheit unsere farbige Kunstbeilage eine ausgezeichnete Vorstellung vermittelt, jene ruhige Stimmung getroffen, die den Beschauer zur Andacht nötigt und in des Beters Herz den Balsam himmlischen Trostes träufelt. Die Darstellung, vornehm in Form und Farbe, meisterlich in ein wohltuendes Kreisrund komponiert, bildet einen edlen Schmuck und eine Quelle religiöser Erbauung im Haus, weshalb sie von der Gesellschaft für christliche Kunst in München in Aquarellgravüre reproduziert wurde, ein Blatt, das dem Original in der denkbar vollendetsten Weise nahekommt (vgl. S. 40 der Beilage). Das Original erwarb die K. K. Landesgalerie zu Linz.

Eine andere Aufgabe erfordert eine andere Lösung und demgemäß eine andere künstlerische Vortragsweise. Aber auch eine andere individuelle Veranlagung drängt zur Hervorkehrung anderer Seiten der dem bildenden Künstler zu Gebote stehenden Kunstmittel: eines schickt sich nicht für alle und nicht für alles. So sehen wir denn bei Franz Fuchs (S. 185) und Sigmund Rudl, einem Landsmann Dites, (S. 186 und 187) die Betonung des repräsentativen Elementes, die Herausarbeitung der Linie, das Anklingen des kompositionellen Aufbaues an die Architektur des Aufstellungsraumes. Professor Opsomer, ein Belgier, hingegen nimmt das eine Mal, da er eine Prozession schildert (S. 188 und 189), den Stoff mitten aus dem Leben der Gegenwart, das andere Mal hält er den malerischen Eindruck eines Naturausschnittes fest (S. 190), ein drittes Mal stellt er einen geschichtlichen Vorgang, die Seepredigt, mitten in unsere Zeit herein (S. 191). Was ist selbstverständlicher, als daß er auch eine Darstellung und Vortragsweise wählt, die der täglich geschauten Wirklichkeit so nahe kommt, als es die moderne Technik ermöglicht?

Der Kunsthandwerker besitzt andere Mittel, um künstlerisches Schaffen zum Ausdruck zu bringen, als der Maler, Bildhauer und Architekt. Nadelmalereien sind stets geschätzt. In neuerer Zeit werden wieder die kunstvollen Spitzenarbeiten viel bewundert. In den kgl. bayerischen Fachschulen herrscht auf diesem Gebiet ein edles Streben; die Schülerinnen bringen mit Faden und einigen runden Hölzchen (Klöppeln) textile Kunstwerke hervor, welche an die Arbeiten der Renaissance heranreichen. Die bayerische Spitze hat in letzter Zeit bereits einen besonderen Ruf erhalten. Zeichnende Künstler stellen sich in den Dienst dieses Kunsthandwerkes und liefern die Grundlage für diese Arbeiten. Unsere Abbildungen stellen einige Erzeugnisse der Kgl. Klöppelschule in Tiefenbach dar. Tiefenbach, ein großes Pfarrdorf in der Oberpfalz an der böhmischen Grenze, beschäftigt im Winter ca. 1000 Klöpplerinnen. In der Bayerischen Gewerbeschau 1912 wird die Schule hervorragend vertreten sein. Die Arbeiten, die unter Leitung der staatlichen Lehrerin Frl. F. Betz gefertigt wurden, zeichnen sich vor allem durch künstlerische Wirkung und durch Qualität in Material und Herstellung aus. In letzter Zeit wurde in München ein großer Verband, der Bayerische Hausindustrieverband (Kaufingerstraße 25), ins Leben gerufen, der diese Kunst noch mehr heben soll. Für Künstler, welche die Technik kennen, dürfte sich auch hier manche Gelegenheit bieten, ihren Stift dem Kunsthandwerk zur Verfügung zu stellen.

Ein schöner Brauch war es ehedem, in die Bücher die Namen ihrer Eigentümer durch ein künstlerisches Zeichen einzutragen. In neuester Zeit sucht man ihn wieder zu beleben. Wir haben sowohl in dieser Zeitschrift, als auch im »Pionier« mehrfach gute Exlibris veröffentlicht und zur Anschaffung von solchen aufgemuntert, nicht ohne Erfolg. Heute bringen wir Exlibris von Unterpieringer und Bernhard Wenig. Ersterem war ein umfassendes literarisches Thema gestellt, für das er zunächst die einfachste künstlerische Lösung erfand (Abb. S. 34 der Beilage). Auf Anregung des Auftraggebers ersann er eine zweite, nicht ganz so ruhige und klare, aber doch sehr gute Lösung (Abb. S. 35 d. B.). Trefflich hielt auch B. Wenig den richtigen Stil für solche Aufgaben ein; er verband den persönlichen Zug, den Exlibris haben müssen, der uns etwas von dem Besitzer, seinem Charakter, seinem Stande u. dgl. verrät, mit Geschlossenheit und Einfachheit der Zeichnung (Abb. S. 36, 37 u. 39 der Beilage). S. Staudhamer

JUBILÄUM

Die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst richtete an den II. Präsidenten, Herrn Professor Georg Busch, anläßlich seines 50. Geburtstages folgendes Glückwunschschreiben:

»Hochverehrter Herr Professor! Am kommenden Montag bei einem wichtigen Markstein Ihres Lebens angelangt, werden Sie von vielen Seiten Gratulationen zu den verflossenen 50 Jahren und Wünsche auf eine lange Reihe weiterer glücklicher Jahre erhalten.

Wärmstens begrüßt die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst diesen erhebenden Anlaß, um Ihnen namens der Gesellschaft die besten Glückwünsche darzubringen. Sie können mit Befriedigung auf Ihre ehrenvolle Künstlerlaufbahn zurückblicken, zugleich in der berechtigten Erwartung, daß Ihre Schaffenskraft sich noch steigere. Aber auch über das werden Sie Genugtuung empfinden, was Sie im Rahmen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, deren Gründung auf Ihre Initiative zurückgeht, für das Ansehen und die Verbreitung der christlichen Kunst nun schon seit 20 Jahren wirken konnten. Ihr Name ist mit der Geschichte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unzertrennlich verwoben. Empfangen Sie die Versicherung aufrichtiger Teilnahme an Ihrem künstlerischen Schaffen und warmer Anerkennung und Dankbarkeit für Ihre hingebende Tätigkeit im Dienste der Allgemeinheit!

Möge Gott Ihnen noch recht viele Jahre gleich rüstigen und erfolgreichen Wirkens für die christliche Kunst verleihen!«

Von seiten des Jubilars lief folgende Danksagung ein:

»Meinem 50. Geburtstage ist infolge meiner Verbindung mit den verschiedenen Unternehmungen zur Hebung der christlichen Kunst eine besondere Bedeutung zugemessen worden, was durch zahlreiche Glückwünsche und Anerkennungsschreiben ehrenden Ausdruck fand.

Vor allem beehrte mich die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst mit freundlichen Glückwünschen.

Ich bitte die sehr verehrte Vorstandschaft, meinen allerherzlichsten Dank entgegennehmen zu wollen.

Diese große Anteilnahme, insbesondere auch die aufmunternden Zuschriften zahlreicher Künstler, haben mich aufs neue verpflichtet, auszuharren im Dienste der christlichen Kunst nach den zwei Richtungen hin, welche die Grundlage der christlichen Kunst bilden, welche auch der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Leben und Gedeihen gegeben haben.

Die eine Richtung ist die künstlerische.

Dem künstlerischen Schaffen immer neuen Boden zu gewinnen, die künstlerische Autorität (die Wirksamkeit der künstlerischen Jury), welche die Garantie für die Hebung und gesunde Weiterentwicklung der künstlerischen Kraft bietet, hochzuhalten und zu sichern, war mir stets eine ernste Pflicht und wird es bleiben.

Nicht minder wichtig war mir stets die zweite, in ihrer hohen Bedeutung nicht hinter der ersten zurückstehende Richtung, die religiöse, welche den Inhalt der christlichen Kunst ausmacht, ihr Geist und Seele verleiht, jene Richtung, die ihre Wurzeln in der Kirche hat und deshalb ihrer Autorität untersteht. Auch diese hochzuhalten und zu sichern, ist mir stets eine ernste Pflicht und muss es sein, wenn die der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gestellte Aufgabe richtig erfüllt werden will.

Diese beiden Grundbedingungen bilden das einzig richtige Programm für die Pflege der christlichen Kunst.

Nur aus dem Zusammenwirken der beiden Richtungen ist eine gedeihliche Entwicklung zu erwarten. Die künstlerische Kraft muß sich steigern, der religiöse Geist sich mehr und mehr vertiefen.

ENTWURF VON G. UNTERPIERINGER, MÜNCHEN

Text S. 33 der Beil.

Noch eines jedoch tritt beim Überblick über das christliche Kunstschaffen mit ernster Forderung hervor: das ist die Existenzfrage der christlichen Künstler.

Wie können die zwei Grundbedingungen der christlichen Kunst Leben gewinnen, wenn die christlichen Künstler beständiger Kampf ums Leben niederdrückt? Es war daher neben dem Streben, die zwei Grundbedingungen zu festigen, vor allem auch die tiefgreifende Existenzfrage der christlichen Künstler, welche in den letzten Jahren Veranlassung gab, neue Wege zu einem ausgedehnteren Wirkungsfelde für sie zu suchen, und mich bewegt besonders in der gegenwärtigen Lage diese Frage aufs tiefste, sie macht es mir aufs neue zur Pflicht, nach Kräften mitzuwirken, die Existenz der christlichen Künstler so viel als möglich zu bessern.

So erfüllt mich heute mehr als je der innigste Wunsch: Möge alles, was zur Förderung der christlichen Kunst erblüht ist, erstarken und reichliche Früchte bringen!

BERLINER KUNSTBRIEF

(Schluß)

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die Kunstsalons der Kunsthändler haben wenigstens das Gute, daß sie uns immer wieder persönliche oder sachliche Einzelheiten in Ruhe kennen lernen lassen. Die »Glasmalerei-Ausstellung« bei Keller & Reiner war keine umfassende Vertretung dieses Zweiges, sondern fast nur eine Schaustellung der Werkstätten von Gottfried Heinersdorff in Berlin und des mit diesen zusammenhängenden »Künstlerbundes für Glasmalerei und Mosaik«, ergänzt durch die »Wiener Mosaikwerkstätten«. Auswahl: F. Eissing eine Kreuztragung u. a.; L. Forstner-Wien manches kirchlich Dekorative; R. Pollog mehrer biblische Figuren und Szenen; H. Vogeler eine Glasübertragung seiner Verkündigung, und dgl. mehr. Zu Für und Wider reizte Thorn-Prikker mit einem Fenster für den Bahnhof in Hagen. »Secessionisten« scheinen hier günstiger zu wirken, als in der sonstigen Malerei, sozusagen mit mehr Vernunft; H. Bengen's, C. Klein's und M. Pechstein's Figuren und Ornamentierungen haben manches Zierliche.

Keller & Reiner sind der mannigfaltigste unserer Kunstsalons. Der Plakettenspecialist kann dort wieder die Gegensätze einer mehr reliefplastischen und einer mehr malerischen Tafelbildnerei verfolgen. Jene z. B. bei Krüger mit einem Christus, diese bei Roty mit einer »Maternité« und einer »Jeanne d'Arc«. Der Griffelkunstfreund gewinnt auch bei Abneigung gegen die echt französisch impressionistischen Zusammensetzungskünste in den Gemälden von W. Gallhof doch seinen Radierungen ein Interesse für ihre langen Linienzüge ab. Wer in den Verschiedenheiten der Pinselstriche bei Landschaften das Wichtigste in der Gegenwartskunst sieht, bleibt vor den Kleinflächenkünsten in den Farbholzschnitten usw. von M. Malzer stehen; der Lichtfreund hält sich an die leuchtenden Wässer und Baumblätter in F. Hecker's Gemälden und Landschaften; der Raumbaumann sieht zu, wie F. Osswald den Hintergrund hübsch mit breiten Blättern und Zweigen und Ästen überspinnt; und der Freund einfacher Stimmungen kehrt zu H. v. Volkmann's Landschaften in Öl- und Farbradierung zurück.

Zwei Kollektionen von Zeichnungen usw. waren dort und bei Gurlitt zu sehen, deren Urheber mehr oder weniger außerhalb des Künstlerberufes standen. Der Kunstfreund A. Flinsch sen. †, Nachlaßpfleger J. Geselschap's und Sammler von Kunstwerken der neueren Zeit, die uns bei der letzten Winterausstellung der Sezession beschäftigen werden, hat bei Keller & Reiner Zeichnungen und Aquarelle aus Italien, Südtirol und Deutschland ausgestellt, die den typisch-sympathischen Eindruck eines soliden, geschmackvollen, still naturtreuen Amateurwerkes machen und zu L. Richter ähnlich stehen, wie das, was wir von V. P. Mohn gesehen haben.

Bei Gurlitt übergehen wir diesmal sonst alles, auch die Nachlaßausstellung H. Pleuer. Aber dort hatte L. Pietsch aus der Zeit, da er noch Maler war, zahlreiche Zeichnungen ausgestellt — Illustrationen zu F. Reuter, Berliner Bildnisse usw. —, die durch Geschicklichkeit sowohl wie aus Inhaltsgründen eine dauernde Erinnerung wohl verdienen. Kurz darauf starb der »Nestor der deutschen Kunstkritik«. Als Personal- und Sujetrepertorium sowie ob seiner traditionsfesten Ruhe des Urteils ist er wohl unersetzlich, auch wenn sich seine breiten Kunstreferate nicht viel von Katalogisierungen und Modeberichten unterschieden.

Jähe springen wir hinüber zu Cassirer. Dort ist F. Rhein noch eine Erholung gegen das, was sonst an Quadratflecken (J. Rippl-Rónai), an Schuppenstil (O. Moll) und an Farbenmanie (M. Pechstein) geleistet wird. Und eine Kollektion von 79 Nummern F. Hodler's bestätigte, was wir öfter gesagt: daß hier ein wertvolles Gut forziert wird, auch wenn Gemälde wie »Dialogue intime« und »Der Wächter der Freiheit« zeigen, wie weit wir hier immer noch über blos optischer Kunst stehen.

Wieder lockt uns die Auswahl, mit der bei Casper Moderngefühl und Geschmacksvorsicht die Auswahl treffen. Die karikaturistischen farbigen Zeichnungen L. Rauth's sind eigen dekorativ; die an Farbholzschnitte mahnenden Schweizerbilder in Holzrahmen von E. Bieler deuten wohl auf ein Wandbildkönnen; den Franzosen B. B. de Monvel sieht man gerne wieder (»Waisen«) — und ebenso den Belgier F. Khnopff mit Zeichnungen und Radierungen, die u. a. der Brüsseler Freien Universität gelten.

Eine isolierte, doch etwas zersplitterte Künstlerpersönlichkeit scheint A. Penz gewesen zu sein, geb. 1853 zu Zell am Ziller, gest. 1910 zu Graz. Der Salon Rabl nahm sich seines Nachlasses an und ließ uns ein ernstes Wollen und Können erblicken — in Figurenbildern wie »Noli me tangere« sowie in Landschaften mit zarten Lichtwirkungen.

Salon Schulte bietet wieder am meisten, von der äußersten »Linken« abgesehen. Als ein Senior der »Rechten« starb neunzigjährig in Paris F. Ziem; seine längstbekannten Ansichten von Venedig u. dgl. interessierten noch. — Im Oktober trat u. a. G. Bechler hervor, denen vom alpinen Wintersport wohlbekannt; die hübschen Schatten, die er auf's Helle setzt, kommen zur Geltung, wenn der Beschauer weit genug absteht, um sich nicht an derben Wirkungen zu stoßen, und wenn er damit rechnet, wie selten ein modernes Bild »auseinandergeht«. — November: H. Vogeler träumt manch liebes Märchen und modernisiert das Motiv der »Ruhe auf der Flucht«. Vor E. Liebermann's Aquarellen von Donaulandschaften und bescheidenen Beleuchtungsstudien rühmt der eine Kritiker, daß des Künstlers Stil jetzt nicht mehr gequält sei, und der andere bedauert seinen Abfall zum Skizzieren. Vor den schlicht und bestimmt einfachen flämischen Landschaften des Belgiers V. de Saedeleer, aus Münchener Sezession bekannt, kann man sich sowohl für seine Linienfeinheit (die auch R. Sieck besitzt) wie für das farbige, aber luftarme Hell und Dunkel seiner großbreiten Flächen interessieren; es war die Rede von »Praerembrandtismus«, landschaftliche Variante zu E. Laermans. Nicht sezessionistisch wie M. Beckmann ist W. Beckmann, ein altangesehener Düsseldorfer; er betreibt die jetzt in Berlin beliebte Interieurmalerei des Schlosses Paretz lichtkräftig und doch mit stiller Sinnigkeit. Aus Marburg kommt (pseudonym?) Alastair mit Zeichnungen, meist schwarz und rot, die dämonische Figuren in fein kräftiger Phantastik hinstellen. Gegensatz: Hans Huber aus Sulzemoos mit kernig flächigen Kindergestalten lieblichen Ausdrucks im deutschen Wald. Dann wieder H. E. Linde-Walther aus Lübeck mit Farbenspässen, bei denen aber doch auch etwas Kunst einsetzt, etwa in dem Forschenden seines Selbstporträts und in »Am Morgen«, wo das Gesicht der Mutter vor dem erwachenden Kinde die sonst gelungene Stimmung stört. Eine Mutter mit Kind (nebst Interieurs) zeigte auch C. Holsöe.

ENTWURF VON G. UNTERPIERINGER, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

Unter mehrfachen Landschaftern mag A. Wenk genannt sein. — Dezember: Valerie May-Hulsmann weiß die Kinderseele darzustellen; ihre »Heilige Elisabeth als Kind« verdient alle Anerkennung. Immer wieder lohnt auch die Masse der Landschaften ein Verweilen, z. B. vor J. G. Mohrs »Alkönig im Frühlicht« oder vor O. Bauriedls lithographisch-flächigen Bergmalereien oder vor K. Heßmerts farbig hübschen Jahreszeitbildern oder vor J. Braß' skizzenartigen Venedigbildern, unter denen zweimal eine »Prozession auf der Lagune« durch charakteristische Bewegtheit auffällt. Die pastosen Interieur-Darstellungen aus Renaissance und Rokoko von J. Multerer sind südlich von Berlin wohl schon bekannt. — Januar: A. v. Kellers »Die glückliche Schwester« und mannigfaltige Studien zu seiner »Auferweckung« erhöhen das Interesse an seiner Sonderausstellung von 75 Werken. Die mehrerwähnte Malerei mehrerer Tageszeiten ein und derselben Gegend hat J. G. Dreydorff, derzeit Belgier, auf ein Engadin-Motiv angewendet. Die Interieurs von G. W. Ehrhardt kennt man wohl in München. Die karikatur- oder wenigstens kabaretartigen Figurenbilder des Darmstädters H. Pellar, wie z. B. »Der duldende Faun«, sind wohl neu.

Alles zahm gegen die »Neue Sezession«! Sind es wirklich nur persönliche Gründe, die vier Vorstandsmitglieder zum Ausscheiden und voraussichtlich zu einer neu-neuen Sezession veranlassen? Die jetzige Ausstellung umschließt auch die »Neue Künstlervereinigung München«, Präsident: A. Erbslöh. In die Laermans-Sphäre tritt hier Marianne v. Werefkin ein, auch mit einem »Kruzifix«. Ist im übrigen bereits der »Kubismus« eingezogen? Wohl noch nicht; erst muß er doch in Frankreich abgewirtschaftet haben. Aber »Präkubismus« mag das sein, was wir von A. Kanoldt aus München und von Le Fauconnier aus Paris kennen lernen.

BERNHARD WENIG, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

»Ellipsoidismus«: A. Kubista, Prag. »Fleckspiralismus«: W. Morgner, Soest i. W. „Prädonatellismus" O. Freundlich, Paris. »Gynäkologismus«: W. Helbig, Weggis-Luzern. »Rhythmisten« wollen wohl alle sein, wenn sie ihre graulila Akte mit den Ungesichtern nebeneinanderstellen, oder selbst wenn A. Segal durch eine »Madonna mit Gladiolen« freundlichere Abwechslung bringt. Die teuersten Stücke sind meist die unkenntlichsten »Antititulismus«. Und Farbentheologismus«: E. Nolde, Berlin, anscheinend in neueren z. B. westfälischen Museen als Maler und Graphiker beliebt. Seine Gemälde: »Der 12jährige Christus«, »Die heiligen Drei Könige« und besonders »Der Judaskuß« führen den Blick erst in ein koloristisches Gewirre hinein und lassen ihm dann allmählich ein Formengeheimnis von einem Christusgesicht usw. herauswachsen — »Creszentismus«.

Bloß Unsinnigkeit und Sinnlichkeit oder dgl. ist das nicht. Naturabmalung bleibt nicht nur hier mit Recht abseits von der Kunst. Wollen solche Künstler gegen ihre Forzierung von Atelierspässen eine seelische Ergänzung ihrer Optik eintauschen, so kann einst noch das Ende auch diesen Anfang loben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Düsseldorf. — In der Erkenntnis, daß während der letzten Jahrzehnte gewaltigen Aufschwunges Düsseldorf seiner Bedeutung als Kunststadt nicht so erfolgreich gerecht geworden ist, als es der Fall sein müßte, hat der Direktor der königlichen Kunstakademie Professor Fritz Roeber nach umschauenden und vorbauenden Einleitungsarbeiten nunmehr einen umfassenden und eingehenden Plan in die Wege geleitet, der, günstig ausgeführt, das etwa Versäumte nachholen und für die weitere Zukunft reiche Aussichten eröffnen soll. Um dem Ganzen eine innere Einheit und Vollständigkeit zu geben, soll zunächst das jetzige Akademiegebäude zu einem großen städtischen Museum gestaltet werden, welches alle bisherigen städtischen Sammlungen aus dem Kreise der Kunst und Wissenschaft, daneben aber auch die staatlichen Kunstschätze in den Räumen der Akademie und die Bibliotheken aufnehmen und zu ihrer fruchtbringenden Erweiterung Raum geben soll. Zum Zwecke tunlichst einheitlicher und planvoller Aus- und Weitergestaltung soll ein Generaldirektor der städtischen Museen angestellt werden. Neben den vereinigten Museen werden für zeitlich beschränkte Ausstellungen der Kunstpalast und die Kunsthalle bereit stehen. Ihre Bedeutung führt hinüber zu dem Kunstschaffen und Kunstfördern der Gegenwart. Es soll eine neue Kunstakademie am Rheinstrande erbaut werden, in der Cäcilienallee, wo bereits der Kunstpalast, das Hetjens-Museum, die königliche Regierung und das Oberlandesgericht liegen. Die Akademie soll in allen ihren Teilen, Einrichtungen und Anlagen im Pavillonsystem (13 oder 14 gesonderte, aber durch gärtnerische Anlagen und Grundplan eine Einheit bildende Bauwerke) eine vorbildliche, alle denkbaren Vorteile bildende Musteranlage werden. Der ganze neue Plan aber ist so gedacht und vorbereitet, daß er bereits im Jahre 1915 beim Jubelfest der hundertjährigen Zugehörigkeit der Rheinprovinz zur Krone Preußen verwirklicht und fertig vor Augen stehen soll. B.

Die Kirche in Pellheim bei Dachau (Oberbay.), die einer Restaurierung unterzogen wird, erhält Deckengemälde von Albrechtskirchinger (München).

George Niemann. Die Wiener Kunstwelt hat durch den am 19. Februar d. J. erfolgten Tod des berühmten Architekten, Architekturmalers und Radierers, Hofrates und Professors an der Akademie der bildenden Künste, George Niemann, einen großen und herben Verlust erlitten. Geboren in Hannover am 12. Juli 1841, ward er ein Schüler Hases an der Technik daselbst. Er kam bald von dort nach Wien und setzte seine Studien bei Theophil Hansen fort. 1873 wurde er als Professor für Perspektive und Stillehre an die Wiener Akademie der bildenden Künste berufen. Durch volle dreißig Jahre war er im Lehramte tätig. Er ist auch Verfasser von vielen bekannten Werken: »Lehrbuch der Perspektive« (1883); »Reisen in Lykien und Karien« (1884, gemeinsam geschrieben mit Henndorf); »Das Monument in Gjölbaschi« (1885, ebenfalls mit Henndorf); »Th. Hansen

BERNHARD WENIG, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

BERNHARD WENIG, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

und seine Werke« (1893, mit F. von Feldegg verfaßt); »Die Palastbauten des Barockstils in Wien« u. a. m. Er erbaute auch die Villen Zumbusch und Simon in Hietzing bei Wien, die Villa Luschan in Millstatt(Kärnten). Niemann war auch Mitglied des Österreichischen und Deutschen archäologischen Instituts. K. H.

Kunstliteratur. — Die Kunstliteratur im engeren Sinne und die Publikationen, die ihren Hauptzweck in der Reproduktion sehen, sind ins ungemessene gewachsen, Die Spezialforschung hat auch in der Kunstgeschichte Platz gegriffen wie in den anderen Wissenschaften. Literaturverzeichnisse sind deshalb unerläßlich für den Spezialforscher. Als ein solches Verzeichnis stellt sich der Katalog 145 »Zur Geschichte der Kunst« von Ludwig Rosenthals Antiquariat in München dar.

ERWIDERUNG

Der Herr Verfasser des in Heft 5 enthaltenen Berichtes über die Ausstellung einer Vereinigung für christliche Kunst teilt uns mit, daß er Herrn Professor Huber-Feldkirch nicht als Mitglied der Vereinigung bezeichnete oder mit ihr in nähere Beziehung bringen wollte, sondern seinen Namen anläßlich der Bemerkungen über die Pflege des Mosaik an der Akademie nur gestreift habe. Der Herr Verfasser betont, daß es sich, wie wir neulich schon bemerkten, bei dieser Vereinigung lediglich um gegenseitige künstlerische Anregung handelt.

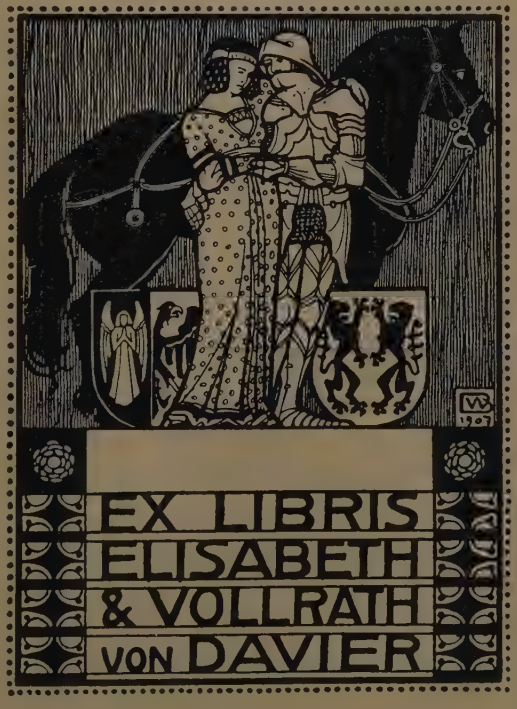
BÜCHERSCHAU

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Abonnementspreis für 12 Monatshefte M. 1.—. Achter Jahrgang, Heft 1 und 2.

Über die schöne und lehrreiche Publikation »Meister der Farbe« wurde schon oft an dieser Stelle berichtet. Die seit Beginn 1911 beigegebene »Kunstschau« bietet einen Überblick über die Kunsttätigkeit der Gegenwart. Die beiden ersten Hefte des neuen Jahrgangs enthalten u. a. schöne farbige Reproduktionen nach Werken von Feuerbach, Liebermann, Lüdke und Spitzweg.

Braun, Joseph S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Zweiter (Schluß-) Teil; Die Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz. Mit 18 Tafeln und 31 Abbildungen im Text. Freiburg i. B., Herder, 1910, 8°, XII und 390 S.

Braun hat die kunstgeschichtliche Literatur mit einem sehr brauchbaren Werk bereichert, das eine empfindliche Lücke ausfüllt, mit einer Spezialarbeit über die belgischen Jesuitenkirchen und über die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten (vgl. Beilage zu dieser Zeitschrift, V, 50—52). Als Gurlitt, der zuerst die Architektur der Jesuiten im Zusammenhang zu würdigen suchte, 1906 in der Sammlung »Historische Städtebilder« die Stadt Breslau behandelte, schrieb er: »Ich weiß sehr gut, daß das Kapitel über den Jesuitenbau in meiner vor zwanzig Jahren geschriebenen Geschichte des Barockstiles das wohl verbesserungsbedürftigste im ganzen Buch ist. Geschimpft ist genug worden darüber. Material ist auch hier und da beigebracht worden. Aber eigentlich verbessert hat es bisher niemand.« Dieser Klage ist jetzt zum guten Teil abgeholfen. Braun hat sich mit hingebungsvoller Liebe und tüchtigem Verständnis in den Stoff versenkt und ihn mit großer Gewissenhaftigkeit bearbeitet und dargeboten. Der neueste Band seiner gediegenen Leistung beschäftigt sich mit den Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz und umfaßt ein Gebiet, das Tirol und die Schweiz, sowie den größten Teil von Bayern, Württemberg und Baden in sich begreift. Diesen Boden zu bebauen, war eine besonders dankbare und ebenso wichtige Aufgabe; denn gerade die oberdeutsche Provinz hat eine Anzahl Bauten ins Leben gerufen, die nicht nur an sich zu den bedeutendsten Schöpfungen der kirchlichen Architektur gehören, wie St. Michael in München, sondern auch entwicklungsgeschichtlich eine ganz hervorragende Rolle spielen. Diese entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dürfte allerdings schärfer hervortreten; Braun schwächt namentlich das Verdienst, das dem Orden um die Förderung der Renaissance im Kirchenbau Süddeutschlands zukommt, allzusehr ab; den »gotisierenden Kirchen« innerhalb der Provinz, kommt



BERNHARD WENIG, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

wohl nicht die Bedeutung zu, die ihnen Braun beimißt, sie beeinflussen das Gesamtbild nur unwesentlich und können überhaupt nicht als Vertreter des gotischen Konstruktionssystems gelten, da ihr Gotisieren lediglich im Festhalten an einigen formalen Details der Gotik besteht. Ich habe in einer ausführlichen Besprechung des oben angezeigten Werkes, die im 1. Band meines „Archivs für die Geschichte des Hochstifts Augsburg" S. 715—29 erschienen ist, meine abweichende Ansicht über diese Punkte dargelegt und zu begründen gesucht. Sehr verdienstlich ist die geradezu vorbildliche Genauigkeit, womit der Verfasser der Baugeschichte der einzelnen Kirchen nachgeht und sie durch Grund- und Aufrisse, oft auch durch nicht ausgeführte Pläne illustriert. Der Baugeschichte schließt sich eine sorgfältige und erschöpfende Beschreibung der einzelnen Bauten und ihrer Einrichtung an, unterstützt durch 71 Abbildungen nach eigenen photographischen Aufnahmen, die ein wahres »Corpus ecclesiarum provinciae Germaniae superioris« darstellen. Auch eine zusammenfassende Würdigung der Kirchen an sich und in ihrem Verhältnis zur übrigen kirchlichen Architektur Deutschlands wird geboten. Und so stellt sich Brauns Werk dar als ein gediegenes Inventarwerk, aus dem man sich in allen einschlägigen Fragen zuverlässige Auskunft erholen kann. Mannigfach und zahlreich sind die neuen Aufschlüsse und die Berichtigungen bisheriger Anschauungen und Auffassungen, sowohl im ganzen wie im einzelnen, und in den meisten Fällen, namentlich da, wo es sich um Feststellung des Tatsachenbestandes handelt, wird man dem Verfasser gerne beistimmen. Prof. A. Schröder.

Der Rompilger. Wegweiser zu den wichtigsten Heiligtümern und Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt sowie der Hauptstädte Italiens von Anton de Waal, Rektor des deutschen Campo Santo in Rom. Neunte, verbesserte und erweiterte Auflage. Mit 123 Bildern, 6 Plänen, einer Eisenbahnkarte von Italien und einem großen Plane von Rom. 12° (XVI u. 432). Freiburg 1911, Herdersche Verlagshandlung. Geb. in biegsamem Leinenband M. 6.—.

Anton de Waal, der schon über vier Jahrzehnte in der ewigen Stadt lebt und ein ausgezeichneter Archäologe und Kunstkenner ist, bietet hier einen zuverlässigen, anregenden und praktischen Führer durch das alte und neue Rom und in die Umgebung Roms bis Neapel. Das reichillustrierte Buch dürfte auch jenen Freude und Belehrung bringen, welche nich so schnell hoffen können, die einzigartigen Schätzet Roms an Ort und Stelle zu studieren. R.

R. Herzig, kgl. Baurat: Der Dom zu Hildesheim und seine Kunstschätze. Hildesheim bei August Lax 1911. 106 S., 8° mit 66 Abbildungen im Text und 1 Tafel. Preis M. 1.—, geb. M. 2.—.

In verschiedenen Werken ist die Hildesheimer Domkirche hinsichtlich ihrer Geschichte und als Bauwerk besprochen, aber es waren entweder nur gelegentliche Besprechungen und Aufsätze über die einzelnen dort aufbewahrten Kunstwerke oder sie sind, wie namentlich das große Werk von Kratz, veraltet. Es lag also das Bedürfnis einer neuen Bearbeitung vor, und diesem hat der Herr Verfasser gründlich abgeholfen. Er war hierzu wie kein anderer berufen, weil er seit einer Reihe von Jahren amtlich mit der baulichen Unterhaltung des Doms betraut ist und weil er sich dieser Arbeit mit hingebendster Liebe gewidmet hat. Nach einer übersichtlichen Darstellung der Geschichte des Doms von der Gründung des Bistums an bis auf die neueste Zeit folgt eine Schilderung des Bauwerks im Äußeren und Inneren. Dabei ist es dem Verfasser durch seine Arbeiten möglich geworden, verschiedene Einzelheiten zu beschreiben und im Bilde zu zeigen, die sonst noch allgemein unbekannt waren. Dann folgt eine Darstellung der berühmten Kunstschätze des Doms: der ehernen Türen und der Christussäule Bernhards, des Taufbeckens, Radleuchters, Lettners u. a. m., an die sich eine genaue Schilderung der in dem reichen Domschatz aufbewahrten Kunstwerke schließt, die vollständig als Führer durch diese Schätze dienen kann.

Das Buch ist fesselnd geschrieben und elegant ausgestattet. Es kann nur jedermann empfohlen werden.
Hildesheim Otto Gerland

Die großen Maler in Wort und Farbe, herausgegeben von Geheimrat Dr. A. Philippi. 320 Seiten mit 120 farbigen Abbildungen. In Künstlereinband. 18 M. Seemann, Leipzig.

Das Werk, das der rührige Verlag E. A. Seemann unter diesem Titel erscheinen läßt, ist wohl geeignet, mehr als gewöhnliches Aufsehen zu erregen. Was uns einst angesichts der Abbildungen unserer Kunstgeschichten alten Stils als sehnlicher, aber scheinbar unerreichbarer Wunsch vorschwebte: eine Kunstgeschichte mit guten farbigen Illustrationen — das ist hier zum großen Teil zur Wirklichkeit geworden.

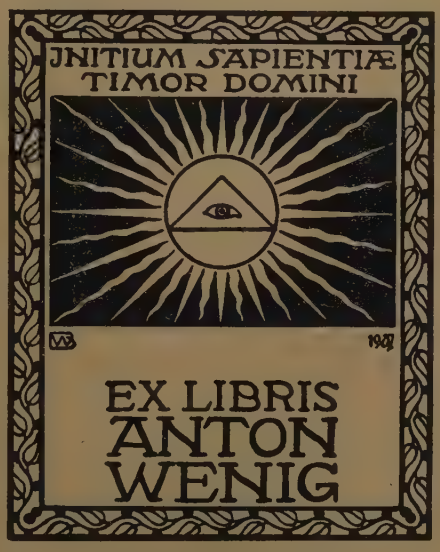
Das Werk zerfällt in zwei Teile. Der erste enthält einen Abriß der Geschichte der Malerei: Geistvoll, vielfach apart in Zusammenstellung und Auffassung, im Urteil manchmal etwas einseitig zugespitzt. In der Einleitung: »Gesichtspunkte der Betrachtung«, findet sich manch treffende Bemerkung, die uns wie aus der Seele geschrieben ist, so z. B. über die Vernachlässigung des Gegenständlichen, in der modernen Beurteilung auch alter Kunstwerke, über die übertriebene Bevorzugung des Unfertigen und Skizzenhaften, aber dem Urteil über die heutigen Bestrebungen, das Volk zum Kunstgenuß zu erziehen, kann ich mich nicht anschließen, die — an sich nicht unberechtigte — Polemik läßt hier den Verfasser die gesunde Mitte zwischen kunsthistorischer und rein künstlerischer Betrachtungsweise übersehen.

Der zweite Teil enthält die farbigen Tafeln, 120 an der Zahl, die dem Werke seinen ganz besonderen Charakter verleihen und jedesmal in einer gegenüberstehenden Textseite erklärt sind. Die Tafeln sind durchweg gut, nur das Gelb schlägt einigemal etwas zu sehr vor, die große Mehrzahl ist geradezu vorzüglich. Zu bemängeln wäre nur der Umstand, daß der zweite Teil mit dem ersten eigentlich in recht loser innerer Verbindung steht. Man versteht z. B. nicht, weshalb ein Giotto nicht vertreten ist, oder Fiesole, denen doch im Text eigene Kapitel gewidmet sind. Und wenn man begreiflicherweise die eigentlichen Koloristen besonders hätte berücksichtigen wollen, dann sagt z. B. gerade Lionardos Abendmahl in einer Reproduktion von dieser Größe sehr wenig. Giov. Bellini ist für den Gesamtcharakter seiner Kunst nicht in rechter Weise vertreten, auch Correggio ist etwas stiefmütterlich behandelt, zumal im Verhältnis zu anderen, kleineren Meistern. Die eigentlichen deutsch-mittelalterlichen Maler des 15. Jahrhunderts hätten, wenn auch nur zur Vergleichung, unbedingt herangezogen werden müssen, und weshalb gerade Dürers Werk auseinandergerissen erscheint, ist am wenigsten begreiflich. So ist die Auswahl der Illustrationen da und dort etwas willkürlich und offenbar von der Rücksicht auf die Möglichkeit der Reproduktion beeinflußt. Doch die Schwierigkeiten dieses epochemachenden Erstlingsversuchs lassen solche Mängel im denkbar mildesten Lichte erscheinen. Man darf dem Seemannschen Verlag für diesen im allgemeinen gelungenen Versuch Dank wissen, denn ein großer Teil der Kunstgeschichte bleibt Schall und Rauch, solange farbige Illustrationen von entsprechender Qualität fehlen. Angesichts dieser Bilder ist der Preis verhältnismäßig niedrig. Damrich

Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle. Von Dr. Oskar Doering. (Hiersemanns Handbücher, Band VII.) XV und 414 Seiten, 119 Abbildungen. Leipzig 1910.

»Die Kunstdenkmäler sind dann als eigentliche Geschichtsquellen zu bezeichnen, wenn sie über historische Verhältnisse oder Vorgänge entweder die überhaupt einzige Nachricht geben, allein über sie Aufschluß zu vermitteln geeignet sind, oder wenn sie zur Kenntnis der geschichtlichen Dinge irgendwelche, sonstigen Quellen nicht eigene Beiträge zu liefern vermögen. Sie sind also keine Geschichtsquellen, wenn über die fraglichen Verhältnisse und Vorgänge entweder ohnehin alles bekannt ist, oder zu ihrer Erforschung nichts Selbständiges durch die zugehörigen Denkmäler beigetragen wird. In solchen Fällen haben sie lediglich illustrative Bedeutung, die immerhin nicht gering anzuschlagen ist, weil hier die Kunstdenkmäler, selbst wo ihre Gestalt nur noch fragmentarisch ist, doch von den historischen Dingen noch lebendiges Zeugnis geben.« Über die Bedeutung von Kunstdenkmälern als eigentlicher Quellen will Doering schreiben und an einer großen Reihe von Beispielen aus dem deutschen Mittelalter aus Baukunst, Malerei und Plastik, angewandter Kunst, Heraldik und Epigraphik zeigen, wie man oft aus einem Kunstdenkmal historische Kenntnisse gewinnen, erweitern oder vervollständigen kann. Seine Arbeit soll eine Ergänzung sein »zu denjenigen Arbeiten, die das literarische Quellenmaterial zusammenstellen und kritisch beleuchten, und eine Anregung zur weiteren Verfolgung der gestellten Fragen zunächst auf jenen Gebieten geben, die hier unberücksichtigt bleiben mußten«. Leider hält sich das Buch nicht in dem vorgezeichneten Rahmen; historische Zusammenstellungen, wenn auch für sich in gedrängter Form, nehmen einen großen Raum ein, der, wenn das Buch einmal seinen jetzigen Umfang haben sollte, wohl besser einer eingehenderen Ausführung der im Vorwort ausgesprochenen Absicht zugute gekommen wäre. Die nun vorliegende Form der Darstellung wird den Erwartungen, die der Titel erweckt, nicht vollständig gerecht; bei den Ausführungen über die als Beispiele angeführten Denkmäler hat man oft schwerlich Klarheit, ob der Verfasser dabei auf literarischen Quellen fußt oder aus dem Denkmal selbst oder aus einer Kombination der Quellen schöpft, und wie die verschiedenen Quellen zum vorgelegten Resultat beitragen. In dieser Beziehung weiß man mit dem ersten Abschnitt, der die Baukunst behandelt, wenig anzufangen. Andere Abschnitte tragen mehr den Charakter einer Auslese aus irgend einem Gebiete der Kunstgeschichte, z. B. der über angewandte Kunst. Bisweilen erhalten wir eine lange Aufzählung von Einzelheiten ohne zu erfahren, was gerade sie uns Historisches sagen sollen oder können, außer, als daß es zu ihrer Zeit solche Dinge gegeben habe oder daß ein bestimmter Gegenstand so und nicht anders gewesen sei. Entgegen seiner Absicht geht der Verfasser manchmal auf Kontroversen ein, was man aber gerne hinnimmt, weil ein Einblick in den Streit der Meinungen dem, der zur Forschung angeleitet werden soll, gar nicht schaden, sondern ihn vorsichtig machen kann. Im ganzen läßt das Buch die notwendige Konzentration, die klare und konsequente Durchführung des Planes vermissen, und so kann das Ziel, nicht nur eine Anregung, sondern auch eine gediegene Anleitung zu bieten, nicht recht erreicht werden. Abgesehen von diesen Aussetzungen hat die Arbeit den Wert, daß es manchem, der es nicht vorzieht, ausführlichere Werke zu benutzen, oder der solcher nicht bedarf, die historischen Zusammenfassungen, die kunst- und kulturgeschichtlichen Angaben, endlich die Statistiken, die der Verfasser in den einzelnen Abschnitten bietet, und damit das Werk als kurzes Nachschlagebuch für manche Dinge mit den gegebenen Anregungen willkommen sein mag.

Huppertz



BERNHARD WENIG, MÜNCHEN
Text S. 33 der Beil.

Dürer-Literatur: 1. Gott und Welt, Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian von Albrecht Dürer mit der ausführlichen Besprechung von J. W. v. Goethe. Verlag von Fritz Heyder in Berlin. Preis M. 1.20.

2. Albrecht Dürers Unterweisung der Messung. Um einiges gekürzt und herausgegeben von Alfred Peltzer. Auf Veranlassung und mit einem Vorwort von Hans Thoma. Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. München. Preis M. 6.—.

3. Deutsche Charakterköpfe, Denkmäler deutscher Persönlichkeiten aus ihrer Schriften, begründet von W. Capelle. 2. Albrecht Dürer in seinen Briefen von Oberbibliothekar Markus Zucker. Teubner, Leipzig-Berlin. In Leinwand M. 2.—.

1. Eine wertvolle Gabe bietet der Verlag Heyder dem deutschen Volke durch eine gute und billige Ausgabe der Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Max, wenn auch der Titel etwas willkürlich gewählt erscheint. Der Herausgeber hat mit ganz richtigem Takte gefühlt, wie diese Zeichnungen nicht bloß künstlerische, sondern gewissermaßen auch kunstgewerbliche Meisterwerke sind. Sie wollen nichts anderes sein, als eben Randzeichnungen, gewissermaßen ornamentale Ausstrahlungen des Textbildes, und sind ohne den ursprünglichen kraftvollen Letterndruck in der Mitte ornamental gar nicht zu verstehen. Um den Dürerschen Rahmen in entsprechender Weise zu füllen, hat der Verleger Goethes Besprechung dieser Randzeichnungen in alten gotischen Lettern abgedruckt, ein eigenartiger Anachronismus, der auch durch die Bedeutung dieses Goetheschen Aufsatzes kaum gerechtfertigt ist. Es wäre zu bedenken gewesen, daß die Dürerschen Zeichnungen nicht bloß ornamental vom gotischen Schriftsatz, sondern auch inhaltlich von den eben im Original stehenden Psalmen und Gebeten nicht zu trennen sind, die daher am besten, eventuell in deutscher Sprache, mit zum Abdruck gekommen wären. Erst im Zusammenhange mit diesen Texten verlieren die Zeichnungen das anscheinend Willkürliche und Launenhafte. So illustriert die in einem Gebetbuch für den ersten Blick befremdende Musikbande auf Seite 5 den Psalm: »Cantate Domino canticum novum«, die tanzenden Bauern gehören zum Psalm: »Jubilate deo servite Dño in laetitia!« Der Indianer im Kriegsschmuck wird verständlich durch den nebenstehenden Vers: »Des

Herrn ist der Erdkreis und alle die ihn bewohnen.« Das Schweißtuchbild ist eine geistvolle Paraphrase zum Psalm »Dominus regnavit, decorem indutus est«, der urinbeschauende Doktor steht neben einem Gebete: Proprie fragilitatis cognitio.« So fällt aus dem Inhalt des ursprünglichen Textes fast immer ein neues Licht auf die Zeichnungen. Übrigens ist trotz des erwähnten Mangels die vorliegende billige Ausgabe um so mehr zu begrüßen, als die bekannte Dürer-Ausgabe aus den »Klassikern der Kunst« gerade die Randzeichnungen nicht enthält.

2. Es ist ein höchst erfreuliches Zeichen, daß die Wertschätzung unseres Dürer immer noch im Steigen begriffen ist. Auch den vormals fast vergessenen oder den Spezialforschern vorbehaltenen theoretischen Schriften Meister Albrechts wendet sich jetzt allgemeineres Interesse zu. So liegt uns hier von dem merkwürdigen, 1525 zum erstenmal gedruckten Dürerschen Buche: »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit« etc. ein würdiger, nur in unwesentlichem gekürzter Neudruck vor, der auch die vom Meister selbst beigegebenen geometrischen Zeichnungen und sonstigen Illustrationen enthält. Daß dieses Werk, abgesehen von seiner Bedeutung für die Geschichte der mathematischen Wissenschaften, in Deutschland auch heute noch »zu Nutz aller Kunstliebhabenden« seinen praktischen Wert besitzt, das versichert uns kein anderer als Hans Thoma in dem von ihm beigegebenen Vorwort. Er selbst bekennt, an Dürers Buch einen treuen Ratgeber für seine künstlerische Entwicklung gehabt zu haben und man kann sich seiner Mahnung — speziell für christliche Künstler — nur vollinhaltlich anschließen: »Wenn der junge Künstler statt der vielen umschweifenden Kunstmeinungen, die zu unfruchtbarem Theoretisieren den Mund gesprächig machen, einmal nach diesem sich so bescheiden gebenden Lehrbuch seinen Blick wenden wollte, er würde bald finden, daß er hier kräftigende Förderung für seinen Beruf haben kann.«

3. Ein treffliches Büchlein, ich möchte fast sagen unentbehrlich für den Dürerfreund, der das größere Werk von Lange und Fuhse nicht besitzt. Wer den ganzen Dürer als Künstler und Menschen kennen lernen will, muß sich unbedingt zum mindesten auch mit seinen venezianischen Briefen vertraut machen. Da sprudelt ein hanebüchener Humor, da schallt ein Lachen so lustig und manchmal ausgelassen, wie wir es unserem ernsten Meister gar nicht zugetraut hätten. Der als Dürerforscher bekannte Verfasser hat zu dem nicht übel illustrierten Werkchen eine in vornehmem Ton gehaltene, gut orientierende Einleitung über des Meisters Leben und Schaffen geschrieben. Damrich

Altfränkische Bilder 1912 mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Illustrierter kunsthistorischer Prachtkalender. Herausgegeben und gedruckt in der Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz, Würzburg. Preis Mk. 1.—

Die altfränkischen Bilder haben im getreuen Verfolg ihres Programms, »mit aufmerksamem Auge suchend zu beobachten, wie weit hinaus bis in die abgelegeneren Gebiete und bis nach den bescheidensten Orten hin die von den Mittelpunkten ausgesandten Strahlen künstlerischen Schaffens ihre Wirkung geltend gemacht haben«, auch im vorliegenden neuen Jahrgang wieder manch Schönes und Interessantes ans Licht gezogen. Immer wieder ist es gerade auch die christliche Kunst, welche sich als eine unerschöpfliche Fundgrube von Kostbarkeiten erweist. So werden in den Kapiteln »Taufsteine aus verschiedenen Zeiten«, »Relief in der Pfarrkirche zu Gänheim« und »Drei alte Madonnendarstellungen« religiöse Plastiken vorgeführt, bei denen sich historische Merkwürdigkeit mit künstlerischer Feinheit verbindet. W.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen. 1911, I. Halbband. Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Preis M. 10.—.

Inhalt: Bartiger Götterkopf aus Ton im Museum zu Frankfurt a. M. Von Joh. Sievering. — Der Ring Kaiser Heinrichs IV. Von W. M. Schmid. — Hans Beierlein. Von Ph. M. Halm. — Über zwei Zeichnungen in der Graphischen Sammlung in München. Von W. Gräff. — Tizians Bildnis der Laura de'Dianti in Modena. Von D. Frhr. von Hadeln. — Ein wiedergefundener Ottheinrichteppich. Von Friedr. H. Hofmann. — Paul Goudreaux. Von Aug. Goldschmidt. — Gemälde der Sammlung Frhr. v. Bissing. Von Hermann Nasse. — Von den bayerischen Filialgalerien. B Speyer. Von Franz von Reber. — Berichte der staatlichen Sammlungen und des bayerischen Vereins der Kunstfreunde. — Wir heben aus der Reihe dieser gediegenen Aufsätze die umfassende, reich illustrierte Arbeit Dr. Ph. M. Halms über den bedeutenden süddeutschen Bildhauer Hans Beierlein, den Lehrer Loy Herings hervor, der hier zum erstenmal an Hand seiner früheren Arbeiten und einer Reihe ihm vom Verfasser zugeteilter Werke umfassend und scharfsinnig gewürdigt ist.

Der Pionier Nr. 5 u. 6. — Das religiöse Moment im Kunstwerk. — Brief aus Österreich. — Zu unsern Bildern. — Moderne Reinigung der Kirchen usw.

EMANUEL DITE. — PIETA

Aquarellgravüre, Imperial, Blattgr. ca. 78 × 100 cm Auf China mit Plattenrand M. 30.— in vornehmem Altgoldrahmen 75×75 cm, M. 58.—.

XXIII. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Zeichnende Künste

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin Halensee)

An der Aufgabe, »das künstlerische Gewissen Berlins zu sein«, will die Secession unentwegt weiterarbeiten. »Anfeindungen, die uns auch jetzt noch nicht erspart bleiben, zeigen, daß die Revolutionäre von gestern noch nicht Akademiker von heute geworden sind.« Mit diesen Worten schließt diesmal das Vorwort zum Katalog der Ausstellung.

Seit 1902 bestehen die graphischen Winterausstellungen der Secession, mit ausdrücklichem Absehen auf die ersten Stadien des Kunstwerdens, auf die Werkstatt, also auf Entwürfe, Studien, Graphik. Ein Interesse für das Werden neben dem für das Sein ist uns natürlich willkommen; nur muß nicht auch die Graphik unter diesem Gesichtspunkt stehen.

Die retrospektive Abteilung will diesmal »unsere großen deutschen Maler aus dem 19. Jahrhundert« vereinigen. Von Josef Israels ist noch einmal eine Anzahl seiner graphischen Blätter vereinigt, nämlich Radierungen.

Als Novum erscheint, daß der Hauptsaal plastischen Arbeiten allein eingeräumt wurde. Die Secession erhofft daraus eine Anregung, rein bildhauerische Ausstellungen zu organisieren.

Hervorgehoben wird natürlich allseits A. Rodin. Wir verzeichnen unter anderem als vom Luxembourg-Museum angekauft »Satyr und Bauer«. — G. Minne stellt eine männliche Charakterkopfbüste aus. Ein Entwurf zu einer »Eva« von E. Eucke mag als Seitenstück dazu gelten. — Wir greifen noch heraus: L. Cauer ein Grabrelief; A. Gaul neben kleineren Eselchen ein großer »Liegender Wisent« (das Original ist in Muschelkalk für Kiel angefertigt); H. Haller eine Grabfigur und ein »Stehender Jüngling«, mit den jetzt beliebten Modelliertupfen; letztere auch bei G. Kolbe; F. Klimsch Porträtbüsten, ein »Sämann«, eine Grabfigur usw.; E. Moeller »Mutter und Kind«.

Der graphische Hauptteil der Ausstellung war in die Räume ungefähr nach Gattungen verteilt.

Zeichnungen samt Aquarellen usw.: Wir begrüßen in einigen Beispielen eine Rückkehr aus dem Dickauftragen zur Linienfeinheit aus Cornelius' Zeit, freilich mit anderen Ausdrucksabsichten. So bei F. Christophe, duftig bei P. Scheurich, fransig bei A. E. Herstein. Damit aber sind wir über die glatte Linie von damals hinaus beim modernen Auflösen des Striches angelangt. Das Dämmernde des Kohlenstriches wird in diesem Sinn noch besonders forciert; und R. Siegmund zeichnet »Grabtragung« und »Schneelandschaft« mit eigentümlich aufgehellten Quadratchen.

Sonstige farblose Zeichnungen: P. Bach »Stadtbilder aus Colmar« (Menzel?). H. Baluschek konzentriert sich auf die ernsten Themen der 24 Kohlekartons »Wege der Maschine« und einzelner Stücke wie »Letzte Waggons«, »Der Todesengel« usw. — Von M. Brandenburg »Der Wind und die Blätter«. Merkwürdig die Menschen- und Tierstudien von A. Gallén-Kallela. Moderne Spottfiguren bilden die »Dornenkrönung« von F. Meseck. »Apokalyptische Schnitter« von A. Waldschmidt sind Entwurf für ein Flachrelief.

Pastelle (neben Zeichnungen) von L. v. Hofmann und von M. Liebermann scheinen in ihrer Einförmigkeit nun auch Anhänger zu enttäuschen. Sonstige Pastelle: von Isaak Israels »Pariser Szenen«; von E. Orlik anscheinend ein als Zeichnung angegebener Akt, neben einem Bildnis in Tempera; von P. Signac Landschaften (falls die Pastellbezeichnung nicht täuscht); von K. Tuch eine zum Ausrufungszeichen heraus fordernde »Herbststimmung«.

Die Unterscheidung von Aquarell und Gouache wird, wie nicht immer, hervorgehoben bei E. Oppler. Im übrigen sind als Aquarelle bezeichnet: eine »Kreuzigung« von O. Feldmann; ihr ähnlich, doch derber und pastoser ein »Johannes der Täufer« von A. F. Weinzheimer. Zarte Aquarelle sind auch da von dem verstorbenen R. Schick (nicht mit dem älteren G. Schick zu verwechseln). Unter denen von R. Sterl fällt eine »Wolga« auf, und die von C. Strathmann bestätigen unsere Anerkennung dieses Erfindungsreichen.

Holzschnitte sind farbig beigesteuert von E. Bischoff-Culm, von O. Eckmann, von E. Pottner, unfarbig von W. Klemm zu »Till Ulenspiegel« und von R. Winckel in Bildnissen, unter denen auch Radierungen sind.

Die Radierung hat im übrigen hier die sonstige Tiefdruckkunst verdrängt. M. Bone begegnen wir immer wieder gern, sei es in seinem »Rhenish Evangeliarium«, sei es in seinen Eisenhallen; der berühmte Architekturgraphiker J. Pennel erscheint neben ihm fast einförmiger. Religiöses wird radiert: von J. L. Forain zwei Emaus-Szenen und eine Entkleidung Christi (daneben Zeichnungen, fürs Luxembourg angekauft); von H. Meid, der seine Bewegungskunst nun etwas klarer zu machen scheint, ein »Verlorener Sohn«; von W. Oesterle, der im übrigen an die hier durch Zeichnungen vertretene K. Kollwitz erinnert, eine »Verkündigung« mit typisch intelligenzlosen Gesichtern. — Die Linienfransung erscheint in W. Geigers »Stierkampf«-Radierungen, auf locker grauem Grund; auf einen mächtigen Eindruck zielen die Schattenlinien der Landschaften von E. Zoir. — Im übrigen sind zu erwähnen: H. Huber, in Hodlers Art; F. Lederer mit Bildnissen und Landschaften; K. Leyde mit Nachtstücken; A. Schinnerer, Herm. Struck, K. Walser.

Zu den Lithographien gehört von diesem ein farbiger Zyklus »Leonce und Lena«. Linienkünste gibt es hier in altfeiner Weise von O. Redon, in moderner Breite mit Aufhellung von A. Derain. Zartflächig skizziert H. F. A. Westphal. M. Beckmann erschwert das Interesse für seine alt- und neutestamentlichen Darstellungen durch die Unerkennbarkeit namentlich seiner Gesichter. Nur ist er nicht so komisch, wie manchmal L. Corinth, dessen »Hohes Lied«, mit nur noch spurenweis lieblichen Gesichtern, Aufsehen zu machen scheint. Die Verstorbenen S. Cézanne, P. Gaugin und A. Renoir interessieren bereits als historische Mächte; Gauguin, der zum Teil »Les drames de la mer« behandelt, bringt meist schwarze Flächen auf Gelb.

EIN ALTES GLASGEMÄLDE

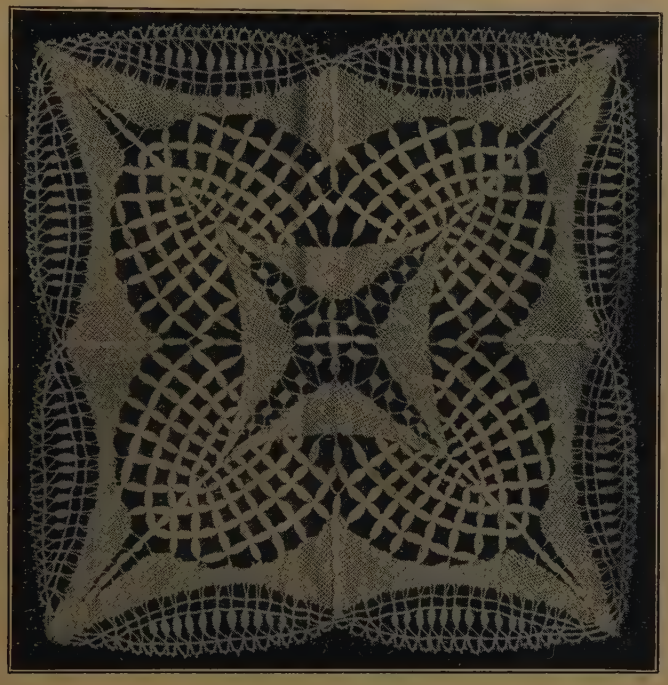
Die K. K. Zentralkommission zur Erhaltung Kunst- und historischer Denkmale Österreichs hat das frühgotische Glasgemälde, darstellend den hl. Vincentius, in der Burgkapelle der Ruine Reichenstein nächst Prägarten (Oberösterreich) einer sachgemäßen Restaurierung durch die Glasmalereianstalt Karl Geylings Erben in Wien unterziehen lassen. — Die im gotischen Stile erbaute Burgkapelle wurde in den jetzt verfallenen, deutschen Renaissancebau eingefügt, was nicht nur das gotische Gewölbe ersichtlich, sondern durch die an der Ostseite angebrachten drei gotischen Fenster, die beiden Schlußsteine und die mit gotischen Maßwerken gezierten Oratorienfenster bewiesen ist. Das mittlere der Fenster ist bedeutend größer als die beiderseitigen, wovon jenes der Epistelseite noch mit einer höchst beachtenswerten, frühgotischen Glasmalerei geschmückt ist,

welche den »S. Vincentius«, wie die am Gemälde bezeichnende Unterschrift besagt, illustriert. (Die Gebeine des Märtyrers Vincentius befinden sich in Goldstoff gehüllt in der Stiftskirche zu Admont.) Der einfache frühgotische Baldachin trägt rechterseits fünf Krabben, an der Gegenseite deren nur vier, welche stilisierte Eichenlaubblätter darstellen, jedwede Schattierung entbehren, und im chromgelben Ton gehalten sind, wie auch die Kreuzblume, die ganz frei von einem lebenden Blatt dem momentanen Einfall des Glasmalers stilisiert wurde. Die Figur, deren rechte Hand sich auf den Querbalken eines in die Scheide gesteckten romanischen Ritterschwertes stützt und deren Linke eine Palme hält, ist von lieblicher Anmut, welche durch die vornehme Haltung und edle Drapierung erhöht wird. Jede Modellierung wird vermißt. Die wenigen Falten sind noch in der Charakteristik des Romanismus, jedoch mit meisterhaftem Realismus gehalten. Die Faltenbrüche sind in kühnen, zielbewußten Linien mit ebensolcher Auffassung und Naturtreue wiedergegeben, so daß man das Gemälde unstreitig zu den besten seiner Entstehungszeit zählen kann. Nach der koloristischen Anordnung ist unverkennbar ein Meister der deutschen Glasmalerei zu ersehen, denn ein warmer, wohltuender Lokalton entzückt das beschauende Auge, so daß man sich trotz der denkbar schlichtesten Farbenkombination nicht satt zu sehen vermag. Den Hintergrund bildet ein in Grisaille gehaltenes stilisiertes Rankenmuster, während jener über dem Baldachin in einem eintönigen, braunviolett gesättigten Ton gegeben ist. Den Kopf umstrahlt ein goldgelber Nimbus, die Mütze ist von milchweißer Farbe, die Konturen setzen sich aus parallel nach abwärts gestrichelten, kurzen Linien zusammen, die blondgelockten Haare sind hübsch stilisiert und deren Locken nach außen gerollt. Die Augen sind weit geöffnet, die Nase ist von edler Proportion, Mund und Kinn sind wohlgestaltet. Besonders vortreffliche Zeichnung weisen die Hände auf, die in schlichten Konturen mit staunenswerter Geschicklichkeit wiedergegeben sind und den vornehmsten Beweis erbringen, daß der Maler weit über dem Niveau seiner gleichzeitigen Kunstgenossen stand, die sich die anatomisch denkbar gröbsten Fehler zuschulden kommen ließen. Das rubinrote Kleid, das von einem chromgelben Wehrgehäng gehalten wird, ist durch eine gelbgrüne ornamentierte Bordüre in ihrer Monotonie unterbrochen, die sich als Schlußbordüre des Kleides wiederholt. Die braunvioletten Schuhe werden von romanischen Ornamenten in lichterer Nüance dessiniert. Die linksseitige, geätzte Fensterumrahmungsbordüre nennt den Verherrlichten »S. Vincentius«. Zu seinen Füßen sind vier über- und nebeneinander geordnete, schlichte, frühgotische Ornamente, die durch eine rubinrote Rosette miteinander verbunden werden. Das Glasgemälde gehört zu einer der ältesten frühgotischen Malereien dieses Genres, die ihr Entstehen in das 13. Jahrhundert zurückdatieren, und dürfte gleich bei Erbauung der Urburg Reichenstein für die Kapelle nebst einem gleich großen und einem bedeutend größeren Fenster angefertigt worden sein, welch letztere beide unbekannt wohin verloren gingen. Daß das Glasgemälde dem 13. oder den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts angehört, erhellt sich daraus, daß die um selbe Zeit entstehenden Wand- und Glasmalereien jeder Modellierung entbehren und der Künstler die Falten und Brüche nur in flotten Linien andeutete. Auch scheint der Künstler des Glasgemäldes, welcher sich durch korrekte Linienführung auszeichnet, unter dem Einfluß französischer Schulen gestanden zu sein, obwohl er der französischen Glasmalereicharakteristik in bezug auf Farbenstimmung nicht huldigte. So mahnt selbes in der Zeichnung an jene bekannten Glasmalereien, die sich in der Sainte-Chapelle zu Paris und in der Kathedrale von Chartres befinden. — Frankreich war im 13. Jahrhundert das goldene Land der Glasmalerei und die Träger derselben waren dortselbst den Edelleuten gleichgestellt. Folgerichtig war es dann, wenn die heimatlichen Meister zur weiteren Vervollkommnung nach Frankreich lernen gingen, die Werke desselben, nicht aber deren Farbenstimmung zum glänzenden Vorbild nahmen, denn für die Farbenkontraste französischer Meister konnte sich der Deutsche niemals erwärmen. Seine Manier lag darin, das Kolorit des Glasgemäldes bis zur Farbenglut zu steigern. Wer der Meister des Glasgemäldes der Reichensteiner Burgkapelle war, ist nirgends zu ersehen. — Wohl blühte um selbe Zeit in Oberösterreich die Glasmalerei; sie wurde schwungvoll betrieben, wozu sich auch künstlerisches Verständnis gesellte. Ihre bekannten Hauptvertreter waren der Benediktinerfrater Hertwick von Kremsmünster und Meister Wolfhart aus St. Florian. Ersterer schmückte im Auftrage des Abtes Friedrich von Aich (1273—1335) die gotische, jedoch von Carlo Antonio Carlone barockisierte Stiftskirche zu Kremsmünster mit Glasmalereien. Auch die Stadtpfarrkirche zu Wels legt noch heutigen Tages von Hertwicks Kunst beredtes Zeugnis ab, denn dieser Meister hatte, wahrscheinlich von 1273 bis 1315, die drei Chorfenster geschaffen, die über 80 Bilder enthalten. Etwas später wird im Chorherrenstift St. Florian Meister Wolfahrt genannt, der im Auftrag des dortigen Prälaten Heinrich II. (1313—1321) die Stiftskirche mit Glasgemälden zu schmücken hatte. Eines ist gewiß, daß die beiden Meister unbestritten zu den besten ihrer Zeit zu zählen sind; wenn auch der Nachwelt trotz ihres unermüdlichen Eifers und der außergewöhnlichen Fruchtbarkeit ihres Schaffens nur vereinzelte Werke überliefert wurden, so ist dies dem Umstand zuzuschreiben, daß die meisten Glasgemälde in den Zeiten religiöser Stürme und in der Hochflut des Barocks verloren gingen. Ob Hertwick oder Wolfahrt, oder keiner der beiden Meister der Schöpfer des Glasgemäldes von Reichenstein ist, bleibt dermalen noch

FRÜHGOTISCHES GLASGEMÄLDE. *Text nebenan*

unbekannt. Eines ist gewiß, daß selbes einem oder dem andern ein ebenbürtiges Werk wäre. Aus der Charakteristik des mit dem Kreuzzeichen versehenen Schwertknaufes ist auf die Zeit der Kreuzzüge zu schließen, die alles mit dem Kreuze zu bezeichnen pflegte. Nicht minder zur gewichtigen Begründung vorerwähnter Hypothese trägt das Zeitkostüm des 13. und des Anfanges vom 14. Jahrhundert bei. Die Form des Schwertes und der Pelzmütze, die eine verwandte Gestalt mit dem österreichischen Herzogshut besitzt, lassen unwillkürlich auf den üblichen anachronistischen Verstoß mittelalterlicher Meister schließen, mit dem sie die Gestalten der Bibel, des Evangeliums und der Heiligenlegenden in ihre Zeit kostümierten. Auch die romanische Majuskelschrift, der zu Füßen ornamentierte Boden führen die Entstehung in das 13. oder die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zurück. Ebenso fällt die Erbauung der Urburg Reichenstein ins 13. Jahrhundert, zu welcher Zeit die Herren zu Reichenstein erstmalig urkundlich erwähnt werden, wie im Vertrage vom 28. Februar 1230 zwischen dem Stift St. Florian und Ditmar von Engelpoldsdorf, ein »Volricus de Richenstein«, und 1295 ein »Hugo von Reichenstein«, der sich bereits den Titel »Herr« beimaß. Das vorbesprochene Glasgemälde war durch Witterungseinflüsse arg beschädigt. Die Verbleiung war größtenteils verwittert und einzelne Glasteile bereits herausgefallen, so daß es an der höchsten Zeit war, dieses Kunstwerk zu restaurieren, um selbes weiteren Generationen überliefern zu können.

Josef Harter (Steyr)



MODERNES DECKCHEN

Entworfen von Anna Steuer (München), ausgeführt in der Kgl. Spitzenklöppelschule Tiefenbach, Opf.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Heinrich Schmitt (München) vollendete kürzlich für das Institut in Feldkirch zwei Treppenfiguren, welche das »Ora et labora« durch je einen Knaben im Gebet bzw. beim Studium darstellen.

München. Die Wallfahrtskirche in Abens bei Freising (Bayern) wurde vorigen Sommer durch Joseph Albrecht mit einem großen Deckengemälde geschmückt, das die Geburt Mariens darstellt.

Bayrische Gewerbeschau 1912. Die angewandte Graphik soll auf der Bayrischen Gewerbeschau durch Entwürfe für Buchgraphik, Plakate, Menü- und Speisekarten, Tanzkarten, Heiligenbilder u. a. vertreten sein.

Im Kunstverein München waren Anfang März die Originalbilder zu dem Prachtwerk »Leben Mariä« von Philipp Schuhmacher (München-Gern) ausgestellt. Die Arbeiten zeichnen sich durch originelle Erfindung, Wahrheit und tiefe Innigkeit des Seelenlebens, selbständige Komposition, Reichtum und Adel der Details aus.

Neuer Zierbrunnen im Prunkhof des Neuen Rathauses. Kommerzienrat Heilmann hat einen Zierbrunnen für den »Schönen Hof« des Neuen Rathauses gestiftet. Der Magistrat schrieb einen Künstlerwettbewerb aus, aus welchem Bildhauer Lommel (München) mit dem 1. Preis (Auftrag zur Ausführung) hervorgegangen ist. Zweiter (mit dem Prädikat: Ehrende Erwähnung) wurde Professor Hubert Netzer (Düsseldorf), dritter der Bildhauer Alois Mayer (München).

Wettbewerb. Zur Erlangung von Entwürfen für einen Laufbrunnen auf dem Platze »Am Hof«, gegenüber der Universität in Bonn wird ein Wettbewerb unter den in der Rheinprovinz ansässigen oder dahergebürtigen Künstlern ausgeschrieben. An Preisen sind vorgesehen: ein I. Preis von 750 M., ein II. von 500 M. und ein III. von 250 M. Für die Ausführung des Brunnens stehen 16000 M. zur Verfügung. Die Entwürfe sind bis 1. Juni an das städtische Obernier-Museum abzuliefern. Die näheren Bedingungen nebst Lageplan usw. sind vom Stadtbauamt zu beziehen. (Für jene Künstler, die sich beteiligen und etwa ein religiöses Motiv wählen wollen, fügen wir bei, daß der hl. Martin Stadtpatron ist.)

Barmen. Der Kunstverein Barmen hat in den letzten Jahren eine sehr günstige Entwicklung zu verzeichnen. Besonders auffällig ist die Zunahme der Einkäufe von Kunstwerken durch Private, die im vorigen Jahre auf 29766 M. stieg. Die Besuchsziffer belief sich auf 20552. Der Verein der Kunstfreunde in Barmen entwickelte eine sehr segensreiche Tätigkeit. — Die Gesamtsumme aller vom Kunstverein vermittelten Verkäufe betrug 43014 M.

Große Kunstausstellung Stuttgart 1913. Von Anfang Mai bis Ende Oktober 1913 findet zur Eröffnung des neu erbauten Kunstausstellungsgebäudes auf dem Schloßplatze in Stuttgart eine Ausstellung deutscher Kunst unter Beteiligung der internationalen Kunst statt. Nach dem Programm der Ausstellung soll diese ausgezeichnete, in Deutschland noch nicht öffentlich ausgestellte Werke lebender, nur

FRITZ DÜCKER (DORTMUND) EXLIBRIS

ausnahmsweise auch solche schon verstorbener Künstler enthalten. Sie umfaßt Werke der Malerei, der Bildhauerei und der graphischen Künste. Die künstlerische Leitung und Einrichtung der Ausstellung liegt in den Händen der Professoren v. Haug, Landenberger, Hölzel und Habich an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Den württembergischen, d. h. den in Württemberg schaffenden oder dort geborenen Künstlern, steht das Recht der freien Einsendung ihrer Werke zu. Die eingesandten Werke werden dem Urteil einer Aufnahmejury unterworfen. Die Jury für Gemälde und graphische Arbeiten besteht aus den genannten drei Malern, sowie je zwei nicht der Akademie angehörigen Delegierten des Künstlerbundes und der Kunstgenossenschaft. Die Auswahl der plastischen Werke liegt einer noch zu bildenden Jury ob, an deren Spitze Professor Habich steht. Von auswärtigen Künstlern werden nur Werke aufgenommen, die von den künstlerischen Leitern der Ausstellung erbeten worden sind. Die Einlieferung der Werke muß vor dem 20. März 1913 erfolgen. Für Ankäufe werden etwa 300000 M. zur Verfügung stehen.

Am 24. März wurde die diesjährige ständige Kunstausstellung in Baden-Baden feierlich eröffnet. Unter namhaften deutschen Künstlern herrschen heuer die badischen vor, wobei Sonderausstellungen bekannter Karlsruher Meister einander ablösen sollen. E. V.

Die Bayrische Gewerbeschau 1912 in München. Der sechste (letzte) Wettbewerb der »Bayrischen Gewerbeschau« galt der Erlangung eines Entwurfes für eine Erinnerungsmedaille, die von der Münzprägeanstalt Karl Pöllath, Schrobenhausen, die am Preisausschreiben beteiligt ist, in der Ausstellung selbst geprägt werden wird. Das Preisgericht, bestehend aus den Professoren Herren Max Dasio und Josef Floßmann und Herrn Georg Greiner (in Firma K. Pöllath, Schrobenhausen), trat am 22. Februar zusammen. Den Preisrichtern lagen 59 Wettbewerbsarbeiten vor, darunter eine stattliche Anzahl außerordentlich tüchtiger Leistungen, welche in die engere Wahl kamen. Der Preis (400 M.) wurde Max Olofs, München, für seine unter dem Motto »Bayrische Linde und das Gewerbe« eingereichten Entwürfe zuerkannt. Außer der künstlerischen Qualität sprachen für die Arbeit von Olofs auch Momente technischer Art, die den Entwurf zur Ausführung besonders qualifizieren. In die engere Wahl kamen die Entwürfe mit den Motti »Isar«, »Bayern«, »Boarische I, II, III«, »Skizzen«, »Die Sonne geht auf«, »Marktsäule«, »Arbeit I, II«, »Löwe«, »Handwerk«, »Rastlos«. Die Preisrichter gaben in Anbetracht der vorzüglichen Resultate dem Wunsche Ausdruck, daß die zur engeren Wahl gelangten Entwürfe auf der »Bayrischen Gewerbeschau« zur Ausstellung kommen möchten. Es wäre auf das Lebhafteste zu begrüßen, wenn die Entwürfe der engeren Wahl nicht vergebliche Arbeit gewesen wären, sondern wenn sich eine Verwertungsmöglichkeit für sie finden ließe. — Die Redaktion der »Amtlichen Mitteilungen der Bayrischen Gewerbeschau« beabsichtigt, die Entwürfe der engeren Wahl zu reproduzieren und bittet deren Autoren, sich mit ihr ins Benehmen zu setzen.

Die historischen Abteilungen auf der Bayrischen Gewerbeschau 1912 in München. Auf der »Bayrischen Gewerbeschau« sollen einigen Ausstellungsgruppen Erzeugnisse früherer Zeiten gegenübergestellt werden. Es handelt sich dabei nicht um eine historische Kunst-Gewerbe-Ausstellung im hergebrachten Sinn, sondern um ein belehrendes Nebeneinander alter und neuer Gewerbekunst, das seinen Zweck erfüllt hat, wenn die Gegenwart aus der Vergangenheit lernt, wie sie in technischer Hinsicht aus ihr Nutzen ziehen kann. An dieser Separat-Ausstellung beteiligen sich die bayerischen Provinzial-Museen, vor allem aber die großen Nürnberger Museen. Auch die Mehrzahl der Domkapitel, zahlreiche Stifte und Kirchen haben ihre Beteiligung in Aussicht gestellt. Allerdings bietet das Programm der historischen Abteilungen der »Bayrischen Gewerbeschau« in seiner Verwirklichung große Schwierigkeiten, denn die Absicht, mustergültige gewerbliche Erzeugnisse von einfacher Erscheinungsform aus früherer Zeit vorzuführen, wird durch den relativen Mangel solcher gewerblicher Erzeugnisse sehr erschwert. Kostbarkeiten sind viel häufiger zu erhalten als einfache Gebrauchsgeräte, die in Form und Technik auch dem modernen Schaffen Anregung geben könnten. Soweit es sich vorläufig überblicken läßt, wird besonders die Abteilung für kirchliche Kunst trotz der beschränkten Ausdehnung ein ziemlich vollständiges und in den Einzelobjekten glänzendes Bild ihrer Entwicklung geben.

Gewerbeschau München 1912. S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold stellte 25000 Mark zur Verfügung mit der Bestimmung, daß hievon kleineren Gewerbetreibenden und Handwerkern, denen die Teilnahme an der Ausstellung auferlegt, Zuschüsse zur Deckung ihrer Auslagen gewährt werden.

III. Juryfreie Kunstausstellung München. Durch das wohlwollende Entgegenkommen der Kgl. Bayer. Staats-Ministerien ist es dem Deutschen Künstlerverbande »Die Juryfreien« E. V. München, Kaufingerstraße 14/IV, ermöglicht worden, seine diesjährige Kunstausstellung im Spätsommer auf dem Areal des alten Botanischen Gartens (gegenüber dem Kgl. Glaspalaste zu veranstalten. Die Hallen werden auch für Einzel-Ausstellungen während des Winters für die Mitglieder zur Verfügung sein.

Eine neue Serie religiöser Postkarten erschien kürzlich bei der Gesellschaft für christliche Kunst

(München, Karlstr. 6). Sie enthält feine Reproduktionen des bekannten Zyklus der sieben Schmerzen Mariä, den der Antwerpener Meister Joseph Janssen für die dortige Kathedrale schuf, dann von demselben Künstler ein Antlitz Christi, ferner Bilder von Ernst Wante (Maienkänigin), Paul Beckert (heilige Elisabeth von Thüringen), Georg Kau (Meeresstern), Em. Dite (Pietà). Sassoferrato (Maria im Gebet).

Ziseleur und Goldschmied Jos. Seitz (München) stellte Mitte April eine Anzahl seiner Entwürfe für kirchliche Goldschmiedekunst und einige ausgeführte Arbeiten aus. Entwürfe uud Ausführung, meist einfache, billige Sachen, zeigen einen an der Gegenwart geschulten, gediegenen und im Material sehr edlen Geschmack und kirchliches Gepräge.

Paris. Der Maler Jules Lefèbvre (geb. 1836) starb am 24. Februar.

München. Als Schenkung eines Kunstfreundes kam das berühmte Gemälde Manets »Das Frühstück im Atelier« in den Besitz der hiesigen Neuen Pinakothek.

Versteigerung der Galerie Weber. Im neuen Hause der Kunst-Auktions-Firma Rudolph Lepke in Berlin kam in den Tagen vom 20. bis incl. 22. Februar die Galerie des Hamburger Sammlers Weber zur Versteigerung. Die Auktion erregte infolge der ungewöhlich hohen Summen, welche für die Kunstwerke bezahlt wurden, allgemeines Aufsehen. Das Halbfigurenbild von Andrea Mantegna »Maria mit dem Kinde«, 60 cm hoch und 48 cm breit, erzielte einen Preis von 590000 M. Weber hatte das Bild im Jahre 1903 für 50000 M. erworben. Für die »Darstellung Christi im Tempel« von Rembrandt bezahlte der Pariser Kunsthändler Sedelmeyer 225000 M.; bald darnach verkaufte er das Bild an die Kunsthalle in Hamburg für 236000 M. Das »Bildnis eines halberwachsenen Jünglings« von Rembrandt wurde um 117000 M. erstanden. Ein weiterer Rembrandt, »Ehebrecherin vor Christus«, dessen Echtheit angezweifelt wird, kam auf 40000 M. zu stehen und ein »Jünglingskopf« von demselben Meister erzielte die Summe von 32000 M. Für ein männliches Brustbild von Franz Hals d. Ae. wurden 195000 M. bezahlt. Die »Kreuztragung« und die »Kreuzigung« von Tiepolo, welche von Sedelmeyer seinerzeit um 6000 M. verkauft worden waren, steigerte dieser Kunsthändler für 130000 Mark wieder ein. Die »Verkündigung« von Palma Vecchio brachte 100000 M. Das Porträt des Don Tomas Perez Estala von Goya, das seinerzeit von Colnaghi in London für 40000 M. abgegeben wurde, kostete jetzt 76000 M. Der große Passionsaltar, ein Triptychon vom Meister von Sankt Severin, ging um 72000 M. nach Holland. Für ein »Männliches Bildnis« von Joos van Cleef d. J. bezahlte man 67000 M., für den »Grauschimmel« von Potter 60000 M., für eine »Flußlandschaft« von Ruisdael 51000 M., für »Die hl. Familie« von Bartel Bruyn d. Ae. 45000 M., für Meindert Hobbemas »Westfälische Wassermühle« 35000 M. und für sein »Bauernhaus unter Eichbäumen« 36000 M. Ein Flügelaltärchen in gotischer Vierpaßform (Die Dreieinigkeit mit den Evangelisten) von einem altfranzösischen Meister um 1390 kaufte Direktor Kötschau für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin um 55000 M. Der große Soltykoffsche Schnitzaltar wurde für 43000 M. erworben. Auch für Werke der niederländischen Kleinmeister wie Everdingen, Karl du Jardin, Zeemann usw. und deutscher Meister wie Schaffner, Bartel Beham, Hans Muelich u. a. wurden Tausende bezahlt. Im ganzen erzielte man durch die Auktion 4565816 M.

FRITZ DÜCKER (DORTMUND) EXLIBRIS

Karlsruhe. In der Großh. Gemäldegalerie zu Karlsruhe war kürzlich das Altarbild zu sehen, das Hans Thoma für das katholische Kirchlein seines Heimatsort Bernau gemalt hat. Es stellt die Madonna, von regenbogenartiger Glorie umflossen, dar, die schützend ihren Mantel über das friedliche Schwarzwalddorf ausbreitet. Wie die Himmelskönigin bei Wahrung aller Würde durch ihre Schlichtheit dem Volke näher gerückt wird, so wird auch ein kleiner Zug seine Wirkung in diesem Sinne ausüben, der in seiner rührenden Frömmigkeit an den heiligen Franziskus erinnert: vorn wiegen sich auf Tannen buntgefiederte Vöglein und lassen ihr Loblied zum Himmel emporschallen.

Dr. E. Vischer

Jubiläumspreis. Zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum der Wiener Künstlergenossenschaft soll ein Jubiläumspreis geschaffen werden. Man hofft mit der Schaffung dieses Preises den Anstoß zu einer jährlich wiederkehrenden Künstlerwoche zu gelangen. Der Preis wird voraussichtlich 100000 Kronen betragen. Über die Frage, ob er international sein soll oder nur an österreichische Künstler verliehen werden dürfe, ist bisher keine Entscheidung getroffen worden. R. R.

Vom Erfurter Dom. Der schönste Teil des Erfurter Domes ist jetzt nach Beendigung der Renovierungsarbeiten wieder in Gebrauch genommen. Es ist der hochgotische Chor, welcher schon seit den letzten Jahren durch Reinigung und Ausbesserung der alten Fenster aus dem 15. Jahrhundert bedeutend an Schönheit gewonnen hat. Der Dom, angefangen 1153, war bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts eine romanische Basilika, deren Presbyterium noch im jetzigen Chorhalse leicht zu erkennen ist. Im 14. Jahrhundert ließ das Kapitel die Apsis beseitigen und auf einer großartig angelegten Substruktion, als Verlängerung des felsigen Untergrundes der auf einem Hügel stehenden Hauptkirche, ein großes Chor aufbauen. Die Substruktion

besteht aus drei übereinander liegenden gotischen Gewölben. Das obere wird noch heute in der Charwoche als Unterkirche und Grabkapelle benutzt. Das Gewölbe derselben ruht auf drei gewaltigen Pfeilern, von denen der unter dem Hochaltare des Chores insofern besonderes Interesse erweckt, als derselbe in 14 Gewölberippen nach oben auseinanderläuft. Diese Krypta war in früheren Zeiten doppelt so groß und ist im vorigen Jahrhundert zur Befestigung der schwankenden Türme zur Hälfte ausgemauert. Das Chor selbst macht den Eindruck einer Kirche für sich, ist 31 m lang, 13,60 m breit und 26 m hoch. Das Licht erhält es durch vierzehn 18 m hohe Fenster mit alten Glasmosaiken aus dem 15. Jahrhundert. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kam man auf die Idee, die Decke des Chores und der Hauptkirche himmelblau anzustreichen. Wenn auch der Anblick dieses blauen Gewölbes bei vielen Besuchern Wohlgefallen erweckte, so war doch ein derartiger Deckenschmuck nach Ansicht von Kennern ein ganz verfehlter. Dieser Fehler ist nun in letzter Zeit wieder gut gemacht, indem man die blaue Farbe wieder beseitigt und sie durch eine passende graue, steinfarbige ersetzt hat. Besondere Sorgfalt hat man auf Ausmalung der Gewölberippen und der Schlußsteine verwendet. Das Chor macht jetzt in dieser Gestalt offenbar einen besseren und wohltuenderen Eindruck und wird ganz sicher so den Beifall aller Kenner und Besucher finden. — Vielfach wird der in seiner Art schöne, aber barocke Hochaltar bewundert, aber auch von anderen, namentlich Puristen, als nicht in den gothischen Bau passend geschmäht. Derselbe ist ganz in Holz ausgeführt, marmorartig angestrichen und stammt aus dem Jahre 1697. Eine Hauptzierde des Chores sind die prächtigen geschnitzten Chorstühle aus Eichenholz. Dieselben können wohl mit Recht zu den besten dieser Art gerechnet werden und erinnern in ihrem Gesamteindrucke an die Syrlinschen im Ulmer Münster. Sie nehmen in einer Länge von 15 m die Nord- und Südseite des Chores ein und umfassen 49 mit Baldachinen überdeckte Wand- und 32 freie Vordersitze. Wahre Prachtstücke sind die beiden Wangen, welche in einer Höhe von 5—6 m die am Eingange ins Chor befindlichen Sitze der Dignitäten flankieren. Die eine stellt in Medaillons, von Hopfenlaub umrankt, die Musik, die andere, von Weinlaub umwunden, den Weinbau in den verschiedenen Jahreszeiten dar. Hier im Chor befinden sich auch noch an besonderen Sehenswürdigkeiten ein romanischer dreiarmiger Leuchter, ein Bronzeguß aus dem 12. Jahrhundert, einen Oranten als Lichtträger darstellend, und ein Gemälde von Lucas Cranach 1509, die Vermählung der heiligen Katharina.

F. Sch.

Der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler Düsseldorfs wird die heuer für Düsseldorf geplante Ausstellung in Köln abhalten. Die Kölner Stadtverwaltung hat ihm die neue Kölner Ausstellungshalle am Aachener Tor mit einer Unterstützung von 25 000 M. für die Inneneinrichtung zur Verfügung gestellt. Die diesjährige Ausstellung ist international, wird eine Abteilung über das Schaffen von Cezanne, Gauguin und Vincent van Gogh, ferner Kollektivausstellungen von Max Liebermann, August Deusser und Edvard Munch enthalten, endlich noch Kollektivausstellungen der französischen Neoimpressionisten Groß und Signac.

BÜCHERSCHAU

Geschichte der Malerei von Richard Muther. Drei Bände. Gebd. M. 36.—. Verlag von Konr. Grethlein in Leipzig.

Durch den im Juni vergangenen Jahres in Breslau erfolgten Tod Richard Muthers hat die deutsche Kunstgeschichtschreibung einen schweren, ja in gewissem Sinn unersetzlichen Verlust erlitten. Freilich lag die Bedeutung des Verstorbenen weniger auf dem Gebiet der strengen wissenschaftlichen Forschung, er war weit mehr eine Künstler- als eine Gelehrtennatur. Darin liegt die Schwäche seiner kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise, welche die wissenschaftliche Objektivität und Akribie oft nur zu sehr vermissen läßt, darin liegt aber auch die bestrickende Eigenart und der unnachahmliche Reiz seiner Werke begründet. Was waren zum Beispiel seine kleinen Monographien über Leonardo und Cranach, was waren ganz besonders die schlichten im Göschen-Verlag erschienenen Bändchen seiner »Geschichte der Malerei« für wahre Wunderwerke an Darstellungskunst, an Glanz und Eleganz der Diktion! Gewiß wird es allen, die diesen Reiz Mutherscher Schreibweise jemals kennen gelernt, eine freudige Nachricht sein, zu hören, daß der Meister wenige Wochen vor seinem Hinscheiden ein Werk beendet hat, das er selbst als das Endergebnis seiner Studien bezeichnet, und das uns nunmehr in der großen, dreibändigen »Geschichte der Malerei« vorliegt. Muthers Betrachtungsweise der Kunstgeschichte ist ja bekannt. Ihm ist die Kunst ein Produkt der jeweiligen Kultur eines Zeitalters, — eine geistreiche, bis zu einem gewissen Grade berechtigte, aber auch einseitige Auffassung. Auch des Verfassers Stellungnahme zur christlichen Religion ist hinlänglich bekannt, und verleugnet sich in seinen Schriften nicht. Muther ist eben seinem innersten Wesen nach Heide, sinnenfroher Heide. Das sinnliche Element in der Kunst ist es, bei welchem er mit Vorliebe verweilt, das er oft über Gebühr in den Vordergrund stellt. Das alles zeigt sich auch in seinem vorliegenden letzten Werke. Muthers blendender Stil erscheint hier auf seiner Höhe, es ist geradezu wundervoll, wie der Verfasser den Geist einer Periode zu schildern, und den Charakter der gleichzeitigen Kunst daraus zu entwickeln weiß. Wahre Kabinettstücke sind in dieser Beziehung zum Beispiel die Abschnitte: »Piero della Franceska und sein Kreis«, »Das Zeitalter des Lorenzo Magnifiko« oder ganz besonders »Der Geist des Rokoko«. Überhaupt sind es eigentlich die Zeiten und die Meister der Dekadence, denen sich Muther innerlich am meisten verwandt fühlt, darum sind zum Beispiel ein Crivelli oder der Bartholomäusmeister so ausgezeichnet charakterisiert, während der Verfasser der schlichten, tiefen, kraftvollen Art etwa eines Dürer nicht in gleichem Maße gerecht zu werden vermag. Peinlich berührt das oft geradezu aufdringlich sich geltend machende erotische Parfüm, womit auch Muthers letztes Werk durchsättigt ist, und des Verfassers mangelndes Verständnis für das Christentum. Ihm ist für die Neuzeit die christliche Religion »eine tote Weltanschauung« und die Geschichte der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts nichts anderes als »eine große Leidensgeschichte, ein Todeskampf, eine Kette mißglückter Versuche«. »Die eigentlich religiöse Kunst ist schon seit dem 17. Jahrhundert tot.« So können wir also Muthers »Schwanengesang« nicht vorbehaltslos empfehlen. In unreifen Köpfen könnte das Spielerische, das Übermaß des Fabulierens und geistreichen Kombinierens, das hier waltet, der schwüle Hauch der Sinnlichkeit, und nicht zuletzt die wohlfeile Selbstverständlichkeit, womit das Christentum als abgetane Sache behandelt wird, sogar auch Unheil anrichten. Wer aber im festen Besitz einer eigenen Weltanschauung und eines gewissen Fonds kunstwissenschaftlicher Kenntnisse ist, dem können wir Muthers große »Geschichte der Malerei« aufs beste empfehlen. Die drei vornehm ausgestatteten Bände werden ihm eine Quelle köstlichen Genusses und vielseitiger Anregung werden. Die Zahl der Abbildungen ist ungewöhnlich groß. Es sind deren zirka

2800. Natürlich wollen dieselben bei ihrer Kleinheit weniger direkte Vermittler künstlerischen Genusses, als vielmehr nur Anhaltspunkte für das Gedächtnis sein. Der Preis von 36 M. ist mäßig zu nennen. Damrich

Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende. Von Beda Kleinschmidt. 152 Seiten mit farbigem Titelbild und 81 Abbildungen im Text. B. Kühlens Kunstverlag in M.-Gladbach. Preis: in elegantem Leinenband 5 M.

Die fesselnde Eigenart des großen Heiligen von Assisi, der Zauber seines von sinnigen Legenden umrahmten Lebens und Wirkens macht es erklärlich, daß die Franziskus-Literatur immer neue Blüten entfaltet. Als solche Blüte ist auch das zweite Buch der bei B. Kühlen in Gladbach erscheinenden »Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst« zu begrüßen, welches P. B. Kleinschmidt dem hl. Franziskus widmete. Fand im ersten Buche der in den Rheinlanden in besonderem Ansehen stehende verdiente Maler Franz Ittenbach durch P. J. Kreuzberg liebevolle Behandlung, so führt nun der zweite Band über begrenzten Rahmen hinaus in jene Weite, welche den Blick auf geschichtliche Gestalten ermöglicht, die als segenbringendes Gemeingut allen christlichen Zeiten und Völkern erscheinen. Als solch hervorragende Gestalt ist Franz von Assisi längst von den meisten Kulturhistorikern erkannt. Abgesehen nun von seiner religiösen und sozialen Bedeutung, gilt er, der vor allem der Entsagung und Armut huldigte, als ein besonders reicher Förderer der christlichen Kunst, denn die franziskanische Begeisterung des 13. und 14. Jahrhunderts wurde mit zu einem mächtigen Faktor, der zunächst der Kunst Italiens, dann aber auch jener in den Nachbarländern neue, gesteigerte Impulse zuführte. Schon Ferd. Gregorovius sprach sich dahin aus, daß in der Kirche, welche über dem Grabe des Heiligen zu Assisi erstand, der erste Bundestempel der italienischen Künste zu erkennen sei, welcher auf die weitere schöpferische Tätigkeit befruchtend einzuwirken vermochte. Solcher Anschauung haben auch Henry Thode und andere protestantische Historiker sich angeschlossen; was liegt nun näher, als daß gerade die Katholiken solchen Wundermannes sich besonders erfreuen und nicht säumen, dessen Wirken und nachhaltigen Einfluß steter emsiger Beachtung zu unterstellen. Daher konnte es auch für P. Beda Kleinschmidt, der das Ordenskleid des hl. Franziskus trägt, nur eine anziehende Aufgabe sein, das Lebensbild des großen Heiligen in seinen Beziehungen zur Kunst in sieben größeren Kapiteln, welche wieder in kleinere Abschnitte sich gliedern, zur Vorführung zu bringen. Es ist dieses höchst geschickt in einer Sprache geschehen, welche das Buch für alle Bildungsschichten geeignet erscheinen läßt, in einer wohlüberlegten Form, bei der Erbauung und Belehrung zugleich ihre Rechte finden. Indem hier das Franziskusleben durch Kunstwerke aus allen Zeiten illustriert sich darstellt, gewinnt man mit dem entzückenden Überblick über das gesegnete Walten des Heiligen zugleich anregenden Einblick in ein weites Stück Kunstgeschichte, das von Cimabue und Giotto bis zur Gegenwart geleitet. Freilich ersieht man aus diesen mannigfachen Bildern, die stets treffliche Interpretation gefunden haben, welch grundverschiedene Darstellungen des hl. Asketen von Assisi sich geltend machen konnten; es ist ein sehr beachtenswerter Unterschied zwischen italienisch-deutscher und französischer, zwischen niederländischer und spanischer Auffassung. Ohne Zweifel wird als eines der ergreifendsten und tiefempfundensten Franziskusbilder jenes von Murillo zu erachten sein, welches im vorliegenden Buche nicht nur auf Seite 87 in mustergültiger Reproduktion, sondern auch in farbiger Ausführung als überaus stimmungsvolles Titelbild zu schauen ist. Daß P. B. Kleinschmidt auch die Plastik, soweit sie mitgeholfen den hl. Franz zu verherrlichen, herbeigezogen hat, erweitert sicherlich die künstlerischen Kenntnisse vieler Leser. Ob gegenüber der Deutung zweier Begleitfiguren des hl. Ordensstifters auf einem interessanten Relief von Andrea della Robbia, in denen P. Kleinschmidt St. Ludwig und die hl. Elisabeth erkennen will, der alten Anschauung: es sei das erste Tertiarerpaar Luchesius und Bonadonna hier dargestellt, nicht doch eine gewisse Berechtigung verbleibt, möchten wir trotz der auf dem Relief sichtlichen Krone und Rosen immerhin als offene Frage erachten. Welch eminent pädagogische Werte aus der Beachtung des hl. Franziskus sich ergeben, sagt uns u. a. ganz besonders das III. Kapitel: »Der Naturfreund«. Was könnte man Kindern, um sie vor Tierquälerei und mutwilliger Schädigung von Pflanzen usw. abzuhalten, besseres bieten als die sinnigen Legenden und Illustrationen, welche von der Liebe des hl. Franz zu den mannigfachen Geschöpfen Kunde geben. Für Ablenkung aller — leider so vielfach sich bemerkbar machenden — Keime zur Rohheit und Verwilderung, bietet St. Franziskus' Leben ein Hilfsmittel, das in keiner christlichen Familie und Schule unbeachtet bleiben sollte. Der Heilige, der für alle Lebensalter und Berufssphären erhabene Weisungen gibt, mußte naturgemäß zu einer besonderen Lieblingsgestalt der christlichen Kunst werden. Das vorliegende Buch zeigt uns hiefür die deutlichsten Belege, bei deren Kenntnisnahme wir reichlich erfahren, daß der Sänger des Sonnenliedes selbst einen Sonnenstrahl göttlicher Liebe darstellt, der offene Herzen zu erwärmen und zu erfreuen vermag. M. Fürst.

Sybel, Ludwig von, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. Zweiter Band. Plastik, Architektur und Malerei. Mit Titelbild, drei Farbtafeln und 99 Textbildern. Marburg. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung 1909. VIII und 340 SS.

Der erste Band, die altchristliche Malerei behandelnd, erschien 1906 und kam in dieser Zeitschrift 1908 (Bücherschau Seite 110–112) zur Besprechung. Hatten wir damals eine Stellungnahme zu den neueren Fragen altchristlicher Archäologie fast ganz vermißt, so sucht der Verfasser diesmal gleich mit prinzipiellen Auseinandersetzungen über Orient und Hellas und deren Verhältnis zu Rom und der dortigen altchristlichen Kunst seinen neuen Band zu eröffnen. Lehnt v. Sybel es wohl mit Recht ab, sich ganz Strzygowskis Führung anzuvertrauen, so sieht man doch, daß er in dem Zeitraum von drei Jahren durch die Besprechungen des ersten Bandes viel gelernt hat. Spricht er es selbst öfters aus, daß seine Ausführungen nur Studien sein wollen, die besonders als erste Einführung den klassischen Archäologen zugute kommen sollen, so können wir ihm nicht ganz recht geben. Sein zweiter Band ist die Verarbeitung eines ungeheuren Einzelmaterials, welche für jeden Fachgenossen eine wertvolle Gabe bleibt. Man darf ihn sogar das einzige größere Werk nennen, das jetzt zuversichtlich orientiert und unsere archäologischen Handbücher übertrifft.

In der Behandlung der Skulptur nehmen die Sarkophage entsprechend der Anzahl der erhaltenen Denkmäler den breitesten Raum ein, er betrachtet sie nach der tektonischen, figürlichen, stilkritischen und chronologischen Seite. Ich halte die weitere Einteilung der Plastiken nach Kriterien des Materials nicht für günstig; ich hätte eher eine sachliche Behandlung vorgezogen: z. B. Statuen, worunter gute Hirten, Hippolyt-Petrusstatuen, auch wenn sie Broncearbeiten sind, stilistisch zu subsummieren sind; die Elfenbeinplastik wäre auch

so für sich geblieben, ebenso die Holzplastik, soweit sie architektonischen Zwecke diente, wie Türen, Konsolen. In der Architektur widmet L. v. Sybel den primitiven Formen des Gemeindesaales und der Saalkirche, dann aber den östlichen gewölbten Kirchen mit und ohne Kuppel gegenüber dem westlichen Basilikaschema besondere Aufmerksamkeit. Gleichsam als Nachtrag zum ersten Bande erscheint der Abschnitt über die Wand- (Stuck- und Mosaik-) Malerei in Kirchen und Oratorien, nebst den Miniaturen. Theod. Schermann

»Josef Führich« von Moriz Dreger. Textband mit 45 Illustrationen in Lichtdruck und Zinkätzung, davon fünf farbig. Tafelband mit 60 Tafeln in Lichtdruck und Heliogravüre. Subskriptionspreis in Orig.-Halbleinenband K 96.—, M. 82.—. »Verzeichnis der Werke Josef Führichs« mit urkundlichen Beiträgen, einer Bibliographie und vier Abbildungen Von H. v. Woerndle. Subskriptions-Preis brosch. K 9.60, M. 8.20, geb. K 11.—, M. 9.40.

Soeben versendet der Artaria-Verlag folgende Subskriptionseinladung: »Dieses Werk erscheint als dritte Veröffentlichung in einer, vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht herausgegebenen Serie von Werken, die das Schaffen hervorragender österreichischer Künstler in musterhaften Wiedergaben und in monumentaler Weise zur Anschauung bringen sollen. Der Text, bei dem bisher ganz unbekannte Quellen benützt werden konnten, vermag die Entwicklung des Führichschen Genius durch mehrere Generationen seiner Familie zurück zu verfolgen, wobei sich zugleich ein bemerkenswertes Bild des, an Wechselfällen reichen, bürgerlichen Lebens früherer Jahrhunderte entfaltete. Insbesondere vermag man auch die Einwirkungen des Vaters, der selbst ein einfacher »Landmaler« war, auf den so viel größeren Sohn in einer Weise zu erkennen, wie es wohl bei der Entwicklung keines anderen Künstlers möglich ist. Aber auch manche rätselhafte Erscheinung im späteren Leben des Künstlers findet ihre Erklärung. Der Tafelband enthält fast durchaus Werke, die bisher niemals oder nicht unmittelbar nach den Originalen wiedergegeben worden sind. Die Tafeln sowie die Textabbildungen zeigen Führichs Schaffen von der frühesten Kindheit und von den barocken Arbeiten der Jugend an bis zu den urkundlich beglaubigten letzten Werken. Natürlich ist die Glanzzeit des Meisters besonders eingehend vertreten; doch werden auch die zahlreichen, bisher fast unbekannten Arbeiten der romantischen Periode des Künstlers den größten Genuß bereiten, und Führich als einen der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung erscheinen lassen. Gerade unsere Zeit, die sich so angeregt fühlt durch die Erkenntnis der Entwicklung, wird das Leben des Meisters mit besonderer Teilnahme verfolgen müssen. Es wird der Künstler, der hier vielfach mit ungeahnt herrlichen Werken hervortritt, Genuß bereiten und auch auf unsere Zeit noch erziehlich wirken, um so mehr als er ja gerade der Meister der »Verinnerlichung« ist, die nach so viel Veräußerlichung unseres Lebens heute wieder unsere Sehnsucht bildet.«

Berühmte Kunststätten. Verl. E. A. Seemann, Leipzig, Bd. 46, P. Schuhmann, Dresden, 185 Abb., 4 M. Bd. 47, H. Bergner, Naumburg und Merseburg, 161 Abb., 3 M. Bd. 48, O. v. Schleinitz, Trier, 201 Abb., 4 M.

Wer mit Genuß und Gewinn reisen und dabei den Denkmälern der Kunst besondere Aufmerksamkeit zuwenden will, dem möchte ich aufs wärmste empfehlen, die so handlichen und eleganten Seemannschen Bändchen als Begleiter mitzunehmen, oder noch besser schon zur Vorbereitung auf die Reise zu studieren. Was all die landläufigen »Reiseführer« mit ihrer kritiklosen, nüchternen Aufzählung der »Sehenswürdigkeiten« so sehr vermissen lassen, das findet sich hier geboten, eine Anleitung zum Verständnis und zum Genießen der einzelnen Kunstdenkmäler, noch mehr: wir erhalten ein abgerundetes lebensvolles Bild vom künstlerischen Werden und Wachsen, von der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Eigenart der betreffenden Stadt. So preist Schumann in Band 46 die Schönheit der baulichen Anlage von Dresden und führt uns als angenehmer und kundiger Cicerone durch die wunderbaren Sammlungen von Elbflorenz. Nach der glänzenden Stadt des Barock und Rokoko, das stille Naumburg mit seinen bedeutenden Plastiken aus der romanisch-gotischen Übergangszeit. H. Bergner, der dieses Bändchen 47 geschrieben hat, ist ein geist- und temperamentvoller Führer, dessen Ausführungen man gerne lauscht. Auf die Expektorationen, Seite 42, über »gedankenloses Plappern« und den »unfruchtbaren Betrieb des Massengebetes« hätten wir dagegen gerne verzichtet. Wenn der Verfasser gar solche moderne Zeitungphrasen aus dem kraftvoll-ernsten Werke des frommen Naumburger Meisters herauszuhören glaubt, so ist das nichts als eine arge Selbsttäuschung. Endlich das kenntnisreiche, vornehm gehaltene Bändchen 48 von Schleinitz über das altehrwürdige Trier. Auf Einzelheiten kann hier natürlicherweise nicht eingegangen werden. Die Seemannschen »Kunststätten« sind nach Inhalt und Ausstattung gediegene, auch reich und gut illustrierte Werkchen. Mögen sie viele Freunde finden! Damrich.

Märchen-Buch. Verfaßt und illustriert von Aug. Geigenberger. Mit einem Geleitwort von Schulrat Dr. Georg Kerschensteiner, München. Ausgabe A: Für den Gebrauch der Jugend überarbeitet von Oberlehrer Alph. Krämer. Mit Lettern gedruckt, solide gebunden M. 3.—. Ausgabe B: Liebhaber-Ausgabe für Künstler und Kunstfreunde. Mit getreuer Wiedergabe des vom Künstler gezeichneten Textes und Textverzierungen in vornehmem Geschenkband M. 10.—. Beide Ausgaben sind auf dickes, mattes Kunstdruckpapier gedruckt. (Verlag Kösel, Kempten.)

Man dürfte nicht leicht einen Künstler finden, der ein Märchen verfaßt und es zugleich illustriert. Hier ist es der Fall und daher die glückliche Übereinstimmung von Text und Bild. Es waltet richtige Märchenstimmung im Buche, wenn auch im Märchentext die Einheitlichkeit durch die eingefügten Episoden gelitten hat, die Bilder treffen im allgemeinen das Richtige; einiges ist allzusehr Manier, die kleinen Randbildchen aber wären, da sie nicht zum Texte gehören, besser weggeblieben. Im ganzen ein wertvolles Buch.

E. G

Leonardo da Vinci von Edm. Solmi. Übersetzung aus dem Italienischen von Emmy Hirschberg. Berlin, Hofmann & Co., 1908 (Band 57 der Biographien-Sammlung: »Geisteshelden«). 291 S. M. 2.40.

Wenn eine Persönlichkeit in einer Sammlung von Biographien führender Geister eine hervorragende Stelle verdient, dann ist es sicherlich Leonardo, dieser tiefe universale Geist ohnegleichen. Der Verfasser hat auf die schwierige Aufgabe, die er sich gestellt, sichtlich alle Sorgfalt verwendet, ist hiebei auf die primären Quellen zurückgegangen und hat so in dankenswerter Weise manch neues Detail zutage gefördert. Des Meisters Charakter abgerundet aus seiner Zeit herauszuheben, dessen Stellung in der Geschichte des Geisteslebens der Menschheit klar zu umschreiben, ist indes weniger gelungen, ja eigentlich nicht einmal ernstlich versucht. Auch die Übersetzung läßt manchmal zu wünschen übrig. Neun gute Autotypien der künstlerischen Hauptwerke Leonardos bilden eine angenehme Beigabe zu dem immerhin empfehlenswerten Buche. Damrich

VORTRAGSKURSUS ÜBER KIRCHLICHE KUNST IN DÜSSELDORF

Der in Heft 10 angekündigte »Künstlerische Ausbildungskursus für katholische Geistliche und Mitglieder der Kirchenvorstände« in der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf nahm einen unerwartet glänzenden Verlauf. Die rund 640 Teilnehmer waren in weit überwiegender Zahl Priester, vor allem aus der Erzdiözese Köln, aber auch aus den Nachbardiözesen Trier, Münster, Paderborn, Limburg. Der Kursus wurde eröffnet durch Begrüßungsansprachen der Herren Akademiedirektor Prof. Roeber, Regierungspräsident Kruse, Oberbürgermeister Oehler, Kardinal Dr. Fischer und Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen.

Es darf wohl gesagt werden, daß sich durch die Mehrzahl der Vorträge als Hauptgedanke die Frage bewegte: Historische Stile und Formen oder ein neuer Stil und neue Formen auch in der kirchlichen Kunst? und daß diese Frage das meiste Interesse der Zuhörer löste. Es ist hier nicht der Platz, ihr näherzutreten, auch nicht der Raum, von den verschiedenen zur Äußerung gelangten Meinungen mehr als eine Skizze zu geben[1]). Genug, es gab Widersprüche, und diese hatten, wie immer, das Gute, zu orientieren und zu klären. Der nächste Kursus wird die Aufgabe haben, hier noch klarer und überzeugender das Rechte darzustellen.

In drei Vorträgen legte Prof. Dr. Sauer den innigen Zusammenhang zwischen der Liturgie und den Äußerungen der Kunst auf dem Gebiete der Kirche bis zum Ausgang des Mittelalters dar. Mit der Renaissance trat überwiegend ein künstlerischer Formalismus an die Stelle jener heiligen und fruchtbaren Verbindung. Aufgabe des Klerus ist es, zu jenen Quellen christlicher Kunst hinabzusteigen und dem Künstler aus diesem reichen Borne den Stoff zu seiner Wirksamkeit darzubieten. Wahren Enthusiasmus lösten die Ausführungen des Prälaten Prof. Dr. Swoboda über Freiheit und Gesetzmäßigkeit der kirchlichen Architektur und Plastik. »Traditionell, nicht konventionell« wollte er sprechen, traditionell im einzig vernünftigen Sinne. Es tut wahrhaftig not, dem zum verderblichen Schlagwort gewordenen Begriffe Tradition seine richtige, begründete Auslegung zu geben; dann auch kommt man mit Leichtigkeit zu einer gerechten Beurteilung der Freiheit und der Gesetzmäßigkeit. Den Eindruck der Darlegungen Swobodas dürfte der in konservativem Sinne gehaltene Vortrag von Prof. Prill über die kunstgeschichtliche Entwicklung des Kirchenbaues und die Forderungen der Gegenwart kaum abgeschwächt haben, zumal Prof. Dr. Board wieder gegen die vorläufige gänzliche Ablehnung zeitgemäßer Bautechnik Stellung nahm. Sehr instruktiv war die Behandlung seines eigentlichen Themas: Die künstlerische Ausschmückung des Kirchenraumes: Wandmalerei, Mosaik, Glasmalerei. Nur kurz konnte noch die christliche Tafelmalerei berührt werden. Dagegen fanden die Mosaik- und Glasmalereitechnik treffliche Erläuterungen in den Ateliers der Akademie durch deren Leiter, Prof. Huber-Feldkirch. Auch Prof. Dr. Fuchs trat nach einer vorzüglichen Einführung in die Technik der Goldschmiedekunst für eine wohlwollende Beurteilung der Einführung neuer Schmuckformen in das kirchliche Kunstgewerbe ein; die Zweckform bleibt beim kirchlichen Altargerät im wesentlichen natürlich unveränderlich.

Der vierstündige Vortrag von Dr. Witte über das Kircheninventar zeigte in Lichtbildern an historischen Beispielen die harmonische Einordnung des Inventars, vor allem des Altars, in den Raum und verlangte mit Recht für jedes individuelle Bauwerk den individuellen Altar, daher scharfe Stellungnahme gegen Katalog- und Fabrikware. Ganz besonders forderte Dr. Witte diesen Kampf in seinem Vortrage: Devotionalien, Gebetbücher und sonstige Gegenstände der Massenproduktion als Träger von Kultur und Unkultur in der Hand des Klerus. Mehrfach wurde auch in den übrigen Vorträgen zum Kampfe gegen die Fabriken, »euphemistisch Institute für kirchliche Kunst genannt«, aufgefordert, und ohne Zweifel sind diese Rufe nicht erfolglos verhallt. Die Ausführungen von Prälat Swoboda über die Grundformen der Paramentik, besonders des Meßkleides mögen nicht in allem gefallen haben. Redner schien allzu sehr für die einfache Dekorationsart der altchristlichen Paenula mit je zwei Längsstreifen (claves) einzutreten und die bei uns heimisch gewordene Verzierung mit Kreuz und Stab zurückzusetzen, die doch gewiß auch ihre historische Berechtigung und vor allem eine tiefe symbolische Bedeutung hat[2]). Die Ab-

[1]) Eingehendere Behandlung möge Aufsätzen im »Pionier« vorbehalten bleiben, der seine Tätigkeit in allen hier in Betracht kommenden Fragen nun schon im IV. Jahrgang fruchtbar entfaltet.

[2]) Vgl. hierüber einen Aufsatz im »Pionier«, III. Jg. S. 81 ff., der, wie Swobodas Ausführungen, auf die kirchlicherseits nicht beengte Freiheit in der Dekoration hinzuweisen bezweckte. Einzelne historische Angaben erfahren durch Swobodas Forschungsergebnisse eine unwesentliche Korrektur.

KATHOLISCHE KIRCHE IN PFRAUNFELD
Text nebenan

lehnung tatsächlicher Auswüchse in Form und Schmuck der Paramente fand natürlich allgemeine Zustimmung. Für Dr. Dölger war ein Vortrag über den altchristlichen Bilderkreis angezeigt, von dem man eine gewisse Illustration der Ausführungen Sauers hätte erwarten können. Die Beschränkung auf den sepulkralen Bilderkreis bot jedoch in Anbetracht des vorwiegend praktischen Zweckes der Veranstaltung gar zu fachwissenschaftliche, wenn auch recht interessante Erörterungen.

Praktischer wäre bei dieser Gelegenheit wohl das Thema Kunst und Friedhof, die künstlerische Anlage und Ausstattung des Gottesackers gewesen. Auf dem Boden der Praxis bewegte sich jedoch wieder Prof. Dr. Renard, Provinzialkonservator der Rheinprovinz, in seinen beiden Vorträgen über kirchliche Denkmalpflege.

Drei wichtige Punkte möchten es vor allem gewesen sein, welche durch den Vortragszyklus Förderung erfahren haben: die Frage der Stellungnahme zu alten Stilen und Formen und neuen Zielen, der Kampf für echte, wahre Kunst im Gotteshause und, fast als conditio sine qua non hierfür, der Konnex zwischen Klerus und Künstlerschaft, drei Punkte, die im Aufgabengebiete der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst die wichtigste Rolle spielen. Mit Gewalt drängt es, die Tagung der letzten Generalversammlung am 4. Juli zur Zeit des Düsseldorfer Kursus als omen zu betrachten. Möchte es ein günstiges sein! Denn für denjenigen, der in Düsseldorf gewesen, kann kein Zweifel bestehen, daß hier für ein begrenztes Gebiet ohne Statuten und Paragraphen erreicht wird, was Differenzen innerhalb der Deutschen Gesellschaft hintanhalten, wenn nicht gar zuletzt vereiteln. Nur baldige, ungehemmte Weiterentwicklung der Deutschen Gesellschaft und einmütige Inangriffnahme der angekündigten Bestrebungen kann es verhindern, daß der Nordwesten seine bereits beschrittenen eigenen, aussichtsvollen Wege geht, und das wäre bitter zu beklagen. Zusammenhalten tut not und fördert die gemeinsamen Ziele!

DIE NEUE KATHOLISCHE PFARRKIRCHE IN PFRAUNFELD

Von Franz X. Thurnhofer

Im Laufe der Jahre 1910 und 1911 wurde in dem stillen, weltfernen Pfarrdorf Pfraunfeld auf der Höhe des Franken-Jura eine neue katholische Pfarrkirche nach den Plänen des kgl. Regierungsrates Friedrich Niedermeyer in Landshut erbaut. Der Bauplatz, in der Mitte des Dorfes gelegen, war reichlich groß gewählt, frei gelegen und ließ eine gute Gruppierung des Baues zu. Für die äußere Erscheinung der neuen Kirche wurden mit Rücksicht auf die Wahrung des idyllischen Landschaftsbildes einige Hauptformen des alten Gotteshauses beibehalten, so die spitze Pyramide des Turmes und die Form des Hauptschiffes mit einem Krüppelwalm nach Westen. Die Architektur bewegt sich besonders im Innern im Empirestil mit modernen Anklängen. Die ganze Anlage ist sowohl im Grundriß wie im Aufbau in wohlerwogenen architektonischen Verhältnissen entworfen, die in der Ausführung keine wesentlichen Änderungen erfuhren. Als Mauerstärke wurde, abgesehen vom Turm, für den Sockel 1 m, für die Mauern von Fußbodenhöhe aufwärts 0.80 m, für die Stirnmauern der Westseite 0.60 m Durchmesser festgesetzt. Der in einem hübschen Anlauf ansteigende Sockel, der infolge des etwas abschüssigen Bauterrains am Presbyterium eine Höhe von rund 3 m erreicht, ist in verschieden geschichteten, mit Zement verbandeten Kalksteinquadern aufgeführt, in gleicher Technik ist der Portalbau gehalten. Sämtliche Architekturteile, wie die Türstöcke, Fenstergewände sind in sauber gestocktem Haustein erstellt; der Plan, das ganz aus Bruchsteinen aufgeführte Mauerwerk unverputzt zu lassen, scheiterte an der vielleicht übertriebenen Sorge, daß das Material nicht genügend frostsicher sei. Man wählte deshalb für die Mauerflächen einen modern rauhen Verputz aus gutem Quarzsand, der mit Schirmerschem Wetterkalk und Portlandzement in ausgeprobtem Verhältnis versetzt wurde.

Der ganze Bau bietet ein harmonisches Gesamtbild von einfach vornehmer Wirkung. Von der Straße aus gewahrt man, über die Terrasse mit ihrer einen Meter hohen Brüstungsmauer hinwegsehend, zunächst die imponierende Westfassade mit dem ihr vorgelegten massiven

Portalbau. In feingeschwungener Linie wird der Eingangsbogen durch das Tympanon zum gefälligen Abschluß geführt, ein zierliches Zahnschnittgesims vermittelt den Übergang zur Pultdachbekrönung des Vorbaues, über dem ein mächtiges Rundfenster die große Fläche des Westgiebels durchbricht. Die breiten, dreiteiligen Fenster des Kirchenschiffes sind von charakteristischer Gestalt und verleihen dem ganzen Bau das ihm eigene, besondere Gepräge. Dem rechten Seitenschiff vorgebaut, auf der Südseite der ganzen Anlage steht der hübsche, ansprechende Sakristeibau mit Obergeschoß, der durch seine niedliche Fensterarchitektur und sein gefälliges Mansardendach einen wirklich reizenden Anblick bietet. In elliptischem Bogen schmiegt sich daran das Presbyterium; vier zweiteilige, ziemlich breite Spitzbogenfenster gliedern diesen Teil der Anlage, dessen Fensterpfeiler und Fensterbogen in einfachen Lisenen aus Haustein bis zum Kranzgesims weitergeführt werden und damit als Träger einer schlichten architektonischen Zier erscheinen. Gegen Nordosten, Presbyterium und Schiff zusammenschließend, steht der starkgebaute Turm, dessen quadratischer Grundriß auch im ganzen Aufbau beibehalten ist. Ein kräftiges Band aus Haustein führt den ganz schlicht gehaltenen Unterbau zur einfach profilierten Zifferblattumrahmung, auf der die ziemlich lebhaft gegliederte Architektur der Schallfenster steht. Darüber ruht ein schön profiliertes Hauptgesims in kräftiger Ausladung als Abschluß des ganzen Turmbaues; vier dreiteilige Dacherker, die den Turmhelm zierlich durchbrechen und die architektonischen Linien der unteren Schallfenster zu einem hübschen Bogen zusammenschließen, geben dem Turme eine originelle Bekrönung von eigenem Reiz. Die ganze Struktur des Turmes ist einfach und den ländlichen Verhältnissen wohltuend angepaßt.

Als gelungener Versuch erscheint die Art, mit der der Kanzelaufgang in architektonische Verbindung mit dem Turm gebracht wurde. Dadurch wurde für den äußeren Turmeingang eine praktische Überwölbung geschaffen, der Kanzelausbau selbst erfüllt nicht nur seinen praktischen Zweck, er verleiht auch der nördlichen Ansicht eine recht erwünschte Gliederung. So steht der ganze Kirchenbau vor uns als ein Werk einfach vornehmer Größe, der ohne aufdringlich oder fremdartig zu wirken, sich harmonisch und ungezwungen in das schlichte heimische Landschaftsbild einfügt.

Die Innenwirkung des Baues entspricht der äußeren

KATHOLISCHE KIRCHE IN PFRAUNFELD

KATHOLISCHE KIRCHE IN PFRAUNFELD

Formengebung. Wohltuend berührt zunächst beim Eintritt in die Kirche die Wahrnehmung: Es ist Licht, viel Licht im Gotteshaus. Unser Landvolk, das den ganzen Tag im Freien des Lichtes der Sonne sich freut, hat tatsächlich nicht viel Sympathien übrig für düstere Kirchenräume, es will Sonnenlicht auch im Hause des Gebetes. Diesem schon vor dem Bau lebhaft geäußerten Wunsch ist auch glücklich Rechnung getragen. Der ganze Innenraum läßt sich in seiner Einteilung so ziemlich auf den ersten Blick überschauen. Der Raum unter der Empore ist überwölbt mit einem dreiteiligen Monierkreuzgewölbe, das von zwei kräftigen Rundsäulen getragen auf der westlichen Stirnmauer ruht und seitlich auf säulenähnliche, den Seitenmauern vorgelegte Pfeiler sich stützt. Links vom Eingang, aus liturgischen Gründen auf der Evangelienseite, ist in fast gleicher Flucht mit dem Portalbau die anmutige Taufkapelle eingebaut, die durch ihre beiden Seitennischen und das niedliche Kreuzgewölbe einen besonders intimen Reiz erhält. Rechts vom Portal führt eine massive steinerne Wendeltreppe auf 21 Stufen zur reichlich großen Empore. Die in Stuck ausgeführte Brüstung der Empore ist in drei symmetrische Felder eingeteilt, der malerische Schmuck für die hübschen Medaillons muß erst noch kommen. Auf den Seitenmauern des Schiffes ruht ein mächtiges Tonnengewölbe, das schon mit Rücksicht auf die erhebliche Spannweite in Rabitz ausgeführt wurde. Einfach profilierte Gurten teilen das ganze Gewölbe in harmonisch proportionierte Felder, das große ovale Mittelfeld bietet willkommenen Raum für ein großes Deckengemälde, dessen Ausführung freilich auch späteren Zeiten überlassen werden muß.

Der Triumphbogen — ein gedrückter Korbbogen — bildet den Übergang zum Presbyterium, das ebenfalls in Rabitzsystem überwölbt ist und in der Architektur durch die Stichkappen über den Fenstern ziemlich reichlich gegliedert erscheint. Leider harren auch die großen Flächen des Presbyteriums noch der glücklichen Tage, die ihm malerische Zier schaffen sollen. Der ganze Innenraum der Kirche würde ein gewaltiges Feld für künstlerisches Schaffen bieten, könnte man nur die Mittel hiezu aufbringen. Die kahlen, schmucklosen Wände, die

mächtigen weißgetünchten Gewölbefelder ohne jede künstlerische Zier lassen eine erfreuliche Innenwirkung kaum aufkommen. Ob nicht auch hier der staatliche Kunstfond helfend einstehen könnte? Oder soll es wahr sein, was einmal ein hoher Herr sagte: daß Kunstfond und Künstler nicht gar leicht den Weg dahin finden, wo abseits der großen Heerstraße ihr Schaffen nicht den erwünschten Widerhall in der weiten Welt finden könnte? Das programmatische Wort: L'art pour l'art dürfte darnach nicht in alleweg Geltung haben. Möchten berufene Kreise dahin wirken, daß ein anderes herrliches Wort unserer Tage: »Die Kunst dem Volke!« seine Erfüllung finde im Pfraunfelder Gotteshaus! Ein erfreulicher Anfang ist dazu gemacht in der bisher geschaffenen, notwendigen Inneneinrichtung: hochherzige Wohltäter haben einen Hochaltar und eine Kanzel gestiftet.

Beide prächtige Werke stammen aus der Werkstätte des akademischen Bildhauers Georg Schreiner in Regensburg. Der Hochaltar fügt sich in seinem Aufbau glücklich in die architektonischen Verhältnisse des Presbyteriums ein, er ist, ganz nach den Intentionen des Architekten, im Empirestil mit modernem Einschlag ausgeführt. Ohne Retable ist der Altar, seiner Idee nach und in rein kirchlichem Sinne, als Expositionsaltar gedacht, der Tabernakel mit der darüber angeordneten Expositionsnische beherrscht den ganzen Aufbau, alles andere Beiwerk gruppiert sich um das Tabernakulum der hl. Eucharistie. Zu beiden Seiten der Nische knien zwei prächtig modellierte Engel. Die nach Epistel- und Evangelienseite den Altar abschließenden Schmiegen tragen mit Beziehung zur heiligsten Eucharistie und zu Christus die beiden kernig ausgeführten Symbole: den vielberufenen Pelikan und den selten gebräuchlichen Phönix. Zwar vom Altar getrennt, nach Komposition und Idee aber innig mit demselben verbunden, fanden die beiden 1.60 m hohen Figuren des Diözesanpatrons Willibald und des Kirchenpatrons Nikolaus zu beiden Seiten des Altars Anordnung. So erhält das Presbyterium durch die glückliche Einordnung des Altars den Charakter eines einheitlich wirkenden Ganzen und bietet in Verbindung mit der prächtigen Kommunionbank einen geschlossenen Gesamteindruck; würde der Architektur und Plastik auch noch die glückliche Hand des Malers zum Bunde sich reichen, es müßte das Presbyterium ein freudiges Gefühl künstlerischer Befriedigung auswirken, wie man es in Landkirchen selten empfindet.

Im Stil dem Hochaltar entsprechend hat die Kanzel auf der Evangelienseite im Schiffe Aufstellung gefunden. Der Grundriß zeigt ein gleichseitiges Achteck, das durch die äußere Verkleidung kreisförmig umschlossen wird. Lisenenartige Pilaster mit kräftigen, aufgelegten Girlanden bringen auch nach außen die eigentliche Grundform zur Geltung, die im Schalldeckel in entsprechend größeren Verhältnissen wiederkehrt. Eine zierliche Traubenkonsole bildet den Fuß der Kanzel, an der Stirnseite derselben leuchtet auf ovalem, bekränztem Goldschild in moderner Majuskel die sinnige Aufschrift: In principio erat verbum (Joan. 1, 1.). Über dem mächtigen Schalldeckel erscheint als Krönungszier die Gestalt des ewigen Wortes in helleuchtendem Strahlenkranz. Zu beiden Seiten Christi ruhen zwei kleine, anmutige Himmelsboten.

Der ganze Kirchenbau ist ein ehrenvolles Zeugnis des seltenen, glaubensfreudigen Opfermutes einer kleinen Gemeinde, die größtenteils durch eigene unverdrossene Arbeit und durch eigene ungezählte Opfer an Zeit, Kraft und Geld sich ein neues Gotteshaus geschaffen hat.

BERLINER SECESSION 1912

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Noch immer tönt der Kampfruf der Modernität gegen die Tradition. Doch leise und allmählich wächst eine Unterströmung, wächst fast genau von Ausstellung zu Ausstellung um so und so viel an: das Archaisieren und mit ihm die Rückkehr zum historischen Strome. Man hält's nicht mit den Vorgängern, aber mit den Vorvorgängern; man macht Biedermeier. Man hält's mit den Urahnen: das Ägyptische und Assyrische war schon längst ein markanter Einschlag im Gewebe der Secession. Man hält's ganz zaghaft sogar mit ein bißchen Mittelalter: echteste Secessionisten (Bengen, Klein, Pechstein u. a.) suchen in Glasgemälden den alten echten Glasfensterstil mit seiner Flächenhaftigkeit und Farbenglut.

Nun zieht der Archaismus mehr und mehr auch in die eigentlichen Secessionsausstellungen ein. Auf der jüngsten zu Berlin malt Hermann Huber ein Bild »Der Verkünder« etwa so, wie seinerzeit in der »Genesis« oder sonst in alten Kodex-Miniaturen gemalt wurde. Nur kannte man damals noch nicht die Mundwülste, die zuerst wohl Gauguin aus Java mitgebracht hat, und die jetzt mit einer Art Begeisterung kultiviert werden. Altchristliche Lämmer und einen Halbakt stellt Eugène Zack in sein Landschaftsflächenstück »Im Sommer«.

Man erinnert sich, wie das späte Mittelalter allmählich den Flächenstil im Gemälde überwand, die Figuren auf einen immer mehr wirklichen Boden stellte usw. Jetzt ist Fläche Trumpf, ist es auch in der Plastik. Nachdem wir in dieser mit dem »Prädonatellismus« vertraut geworden, sehen wir jetzt, wie er immer weitergetrieben wird. Zum Originellsten in der Plastik gehört diesmal, was Wilhelm Lehmbruck ausstellt; seine »Kniende« ist, samt Hals und Kopf, wie ein Experiment an einem Skelett, das mit Gewalt in die Länge gezogen wird; sein »Torso eines jungen Weibes« flacht dessen Gesicht so ab, wie man's im frühen Mittelalter getan hat. Milly Steger holt zu einer »Sitzenden Frau« den Orient herbei; und M. Kogans Terrakottafigürchen gehören ebenfalls zum Archaismus. Schließlich wird nun auch von radikaler Seite her das Archaisieren und speziell ein Gotisieren bemerkt.

Für den Gesichtsausdruck fällt da freilich noch weniger ab, als bei den alten starren Vorbildern, denen man denn doch die geistigen Absichten anmerkt. Daß Akte am wenigsten darauf hinaus wollen, bestätigt sich uns auch diesmal wieder, etwa bei den an L. Corinth erinnernden Gemälden von Artur Degner »Der Frühling« und »Frauenraub«, oder bei Adolf Eduard Hersteins »Entführung«, oder bei anderem von bekannten Namen im Gefolge von Marées und Cézanne.

Denn was hier immer wiederkehrt, das ist die mit aller Absicht und Energie durchgeführte Oberflächenkultur, etwa unter der Devise der »Sinnenfreude einer Malerei, der es wirklich gleichgültig ist, ob ein Stück Ochsenfleisch oder« — die Fortsetzung schenken wir uns lieber. So steht es auch bei manchen geschickt gemachten Porträts u. dgl., z. B. den Gemälden von den als reif Anerkannten wie Heinrich Linde-Walther und Théo van Rysselberghe, aber erst recht auch bei denen von Jüngeren, wie Fritz Rhein.

Da wird natürlich in Farbenskizzen geschwelgt, die man aber beileibe nicht so nennen darf, obwohl »Der Schiffbruch« von Max Neumann wohl selbst von Delacroix so bezeichnet werden würde. Daß da sehr interessante Fachkünste zum Vorschein kommen, einschließlich eines sozusagen »Violettismus« in der »Kartoffelernte« von Pietro Marussig, kann schließlich freuen. Nicht übel sind die Farbenflächen, die Josef Bató seinen »Steinmetzen« und »Schnittern« gibt. Am sinnvollsten ist wohl eine Art Flächenschummerung, mehr oder minder fleckig — in einem Porträt von Reinhold Ewald und einem von Harald Giersing, in einem »Waldbad« von Walter Rössner mit solcher Behandlung von Wasser und Luft sowie einem »Liebes-

park« von Eugen Spiro, wo die schummerigen Abstufungen in den Flächen von besonderer Weichheit sind. Dazu dann natürlich die tupfigen Manieren wie in den drei »Kleine Stadt« benannten Bildern von Hans Michaelson.

Damit entfernen wir uns allerdings vom Archaischen. Das Komponieren mit möglichst kleinen Elementen mag ursprünglich modern sein; so beim »Eisplatz« von Eugen Feiks und besonders hervorstechend — vielleicht von der Graphik her — bei Walther Klemm (»Hochwasser«, »März«). An Klecksrechtecken ist natürlich kein Mangel (Emmi Pick »Rathaus zu Breslau im Schnee«).

Von ihnen geht es direkt zum »Kubismus«. Jetzt ist er prangend eingezogen, verkündet von Auguste Herbin (»Stilleben« und »Frauenbildnis«), von Karli Sohn mit mehr rhombischen Elementen (»Akte in Felsenlandschaft« und »Anticoli«), am prägnantesten, aber auch mit Varianten, von Pablo Picasso, dessen »Dame mit dem schwarzen Hut« wenigstens erkennbar ist, während sein »Pont Neuf« nicht erkannt werden kann oder es nicht — soll.

Alles immer noch erträglicher als das alte Übel des schreienden Plakatstiles! Da bewährt sich G. E. Pazaureks Gedanke, daß wir heute viel Kunst, aber wenig Geschmack haben; und da darf man doch einstimmen in das Wort des Kritikers W. Pastor von dem »wüsten Hunneneinfall in kultiviertes Land« — einer berechtigten Fortsetzung von F. Stahls »Barbaren über uns!« Oder soll »Der Tröster« von F. Mesak wirklich einen Trost geben? Ist »Der Prophet« von Heinrich Heuser etwas wesentlich anderes als ein Botokudentanz?

Aber dafür haben wir, im Gegensatze zum »Statischen« der Grobeka, den »Dynamismus«. Ob Géricault wirklich mit Befriedigung zusehen würde, wie diese »nervöse Animalität«, diese »sinnlich erregte Monumentalität« zu einem Rekord der Sekundenteilchen anwachsen? Daß man längst schon neben dem »Zuständlichen« lebhafte Vorgänge malen, also malerisch erzählen konnte, zeigt die Geschichte — nicht zuletzt die der religiösen Kunst.

Was für diese auf Secessionen abfällt, will wenigstens verbucht sein, auch wenn's ins Weltliche weist. Benno Berneis gibt seinem »St. Georg« eigenartig rundgeschwungene Linien und von Gesichtsausdruck vielleicht etwas mehr, als mancher alte Meister. Viel liegt und viel fehlt in der Licht- und Farbenstudie »Christus erscheint den Jüngern« von Martin Brandenburg. Vor den saucigen Streifen der »Beweinung« von Rudolf Möller mag man die Kunst beweinen.

Klaus Richters »Kreuzigung« mit ihren drei nackten Gestalten an drei Schächerkreuzen und ein paar untenstehenden naturalistischen Gestalten ist fast noch eher zu ertragen, als seine grüne und grünreflexige »Madonna«. Zeller malt eine »Kreuzigung« fast ganz wie jener, nur mit mehr Markierung eines höhnischen oder blöden Zuschauervolkes. Auch »Jakobs Traum« von Sigurd Swane schmerzt. Mindestens eine feinere Stimmung liegt in den »Kinderseelen« von Jan Toorop und in einem eigenartigen, vielleicht im Madonnensinne gemeinten »Eselsritt«, bei dem der Mond über einen Abhang einen gut poetischen Eindruck bereitet.

In der Plastik macht sich Ernst Barlach an geistigere Themen heran mit seinem grimmigen »Wüstenprediger« und seiner phantastisch derben »Vision« — beide in Holz. Georg Hengstenbergs »Taufengel« ist ein lieblicher Backfisch. Am besten wohl »Der verlorene Sohn« von Josef Mendes da Costa.

Vom direkt Weltlichen gibt's auch dann noch viel zu berichten, wenn wir die Wiederholungstätigkeit der vielgenannten Namen zumeist beiseitelassen. Neben Vincent van Gogh, der allmählich eher gewinnt, als verliert, und diesmal mit einer mehrfarbigen »Arlesienne« auf Gelb wieder viel Aufsehen macht, dürfte Paul Gauguin eher verlieren, als gewinnen — natürlich erst recht mit seiner Gefolgschaft. Pola Gauguin soll sein Sohn sein; das stimmt auch sachlich. Die erwähnte Mundform findet sich unter anderem bei Max Pechstein wieder. Die Manen Manets sind natürlich abermals lebendig: so in Robert Breyers »Nach Tisch« und in dem »Liebespaar« (oder Unliebespaar) von Max Beckmann; des letzteren »Amazonenschlacht« ist sozusagen das Rekordstück der Ausstellung. An Hodler gemahnt Juliet Browns »Ebenalp am Säntis«.

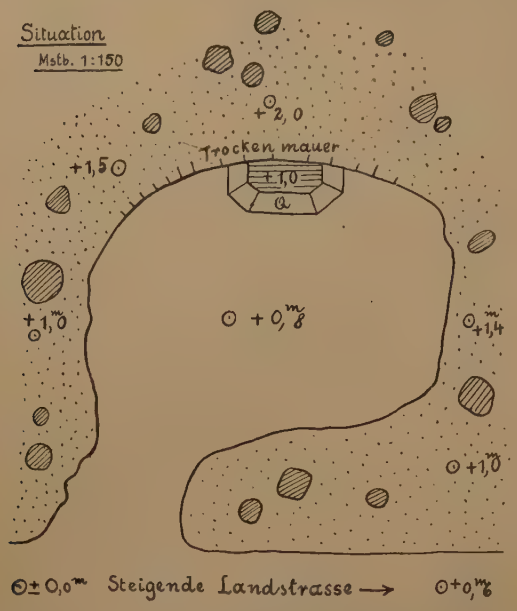
Für genauere Leser lohnt noch eine Aufzählung von einigem Beachtenswerten. Anders als Hans Baluschek, dessen »Eisengießerei« erwähnt sein mag, malt Baluscheksche Themata Franz Heckendorf: »Am Bahnweg« und »Straßenbild« — weniger gemacht anekdotisch, mehr impressionistisch. Ernst Bischoff-Culm bringt »Holzsammlerinnen am Meer« und »Auf dem Heimweg«. Otto Hettner macht eine »Landschaft« hübsch blau und rot und ein »Bildnis am Strande« rot in Sonnenglut. Konrad v. Kardorff erfreut durch »Mutter und Kind«, der selige Wilhelm Leibl durch ein (bald wieder weggenommenes) Frauenbildnis; Henri Manguins »Junge Frau« lohnt eine Nennung. Von Hans Meid ist der üppige Akt »Lukretia« leidlicher, als die Übertreibung seiner Verworrenheit in »Entführung« und anderem. Adolf Adam Oberländer hatte wieder die Liebenswürdigkeit, mit von der fremden Partie zu sein. Mit dem alten Théodore Rousseau (1812—1867) nicht zu verwechseln ist Henri Rousseau (1844—1910), jedenfalls ein »Vorläufer«. Sein »Kinderbildnis« ist hübsch, ebenso sein »Urwald«, der aber wenig Ur-Eindruck macht, sowie seine »Vier Glücklichen«, die jedoch eher Unglückliche sind. Ein Etwas sind Wilhelm Schockens »Lotosblumen«. Carl Strathmann bedarf ob seiner »Eichen im Sturm« nicht erst einer Rühmung. Von Emil Rudolf Weiß interessiert ein »Adam«, von Erik Werenskiold »Der alte Arbeiter«.

Aus der Plastik haben wir ebenfalls noch einiges Beachtenswerte zu nennen, auch wenn Adolf Ambergs »Trabendes Pferd« zu sagen scheint: »Da lauf' ich weg«. Porträts empfehlen sich: von Carl Ebbinghaus die Bronzebüste des verstorbenen Malers Albert Hertel, von August Kraus einiges. George Minne zeigt eine ausdruckskräftige »Halbfigur« in Bronze, Georg Kolbe eine »Tänzerin« und anderes. Selbständigere Kompositionen sind: »Schicksal« von Peter Winter-Heidingsfeld (Bronze) und »Drei Lebensalter« von Fritz Kraus (Gips). In Schmiedeeisen hat Jaroslav Vonka einen »Tiger« ausgeführt. — Medaillen und Plaketten sind diesmal mehr plastisch, als malerisch. So die von Benno Elkan (unter anderem mit Porträtierung von Leibl und Sperl). Zu einem fast kegelförmigen Relief erheben sich die von Richard Kuhnert. Sehr klein gehalten, an griechische Münzen erinnernd, sind die von Alfred Lörcher.

ZU UNSEREN BILDERN

Am 8. Februar stellte Professor Dr. Friedrich von Thiersch den Mitgliedern des Albrecht Dürer-Vereins an der Akademie in München folgendes hochinteressante Thema für einen der Komponierabende des Vereins (vgl. Abb. S. 54):

Quellplatz. Im Buchenwald neben einer sanft ansteigenden Landstraße entspringt bei Q eine Quelle, die jetzt eine primitive Steinfassung hat und sich an eine gegen den ansteigenden Waldgrund angelegte



SITUATION ZU DEN ENTWÜRFEN FÜR EINEN QUELLPLATZ
S. 310 UND 311
Text nebenan.

Trockenmauer anschließt. Der Spiegel der Quelle soll auf +1,0 m liegen, während der zwischen Quelle und Straße im Schatten der alten Bäume liegende Quellplatz eine durchschnittliche Höhenlage +0,8 m hat. Der Quellplatz soll architektonisch gefaßt, d. h. mit niederen Mauern oder Sitzbänken in Stein umgeben werden. Die Quelle selbst soll eine bessere Fassung erhalten und die Stützmauer hinter ihr so ausgebildet werden, daß über der Quelle in bescheidener bildhauerischer Art (etwa Steinrelief) eine Anspielung auf die Geschichte der hl. Elisabeth angebracht wird. Hochaufstrebende Architekturen sind ausgeschlossen. Modelle oder Zeichnungen womöglich im Maßstab 1:20. Als Steinmaterial ist ein rauher Kalkstein zugrunde zu legen. Ablieferungstermin: Mittwoch den 20. März.

Auf S. 310—311 bieten wir nun unsern Lesern mehrere treffliche Lösungen der Aufgabe (vgl. auch obige Abb.). Das Thema und seine Behandlung dürfte für jedermann gerade in unserer Zeit interessant und lehrreich sein, wo man sich wieder einer gesunden Pflege der Monumentalplastik zuzuwenden angefangen hat. — Einem andern Komponierabend des blühenden Münchener Albrecht Dürer-Vereins entstammen die Abb. S. 306—309. Das Thema lautete hier auf eine plastische Ausgestaltung des Portals eines Krankenhauses oder Asyls. Auch diese Entwürfe lassen erkennen, daß im genannten Verein mit hohem Ernst gearbeitet wird und daß ihm junge Kräfte angehören, die zu den höchsten Erwartungen berechtigen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die »Technischen Mitteilungen für Malerei« veröffentlichen in ihrer Nummer 19 des laufenden Jahrganges unter obigem Titel nachstehenden Brief von Direktor Professor Hans Thoma in Karlsruhe, der speziell die Künstler interessieren dürfte:

»In Nummer 18 Ihrer geschätzten ‚Technischen Mitteilungen für Malerei' bringen Sie eine Notiz über die Abnahme von Wandmalereien, die ich 1887 in Frankfurt in einem Café gemalt habe. Es ist alles dies richtig, nur nicht die Angabe, daß die Bilder al fresco gemalt waren. Die Bilder sind auf ziemlich dünnes, graues Rollenpapier mit dünner Ölfarbe koloriert, direkt auf die Kohlenzeichnung, die fixiert zu Grunde liegt, gemalt worden — sozusagen ohne Deckfarbe, nur pastos aufgesetzte Lichter usw. Die fertigen Papierrollen wurden sodann vom Tapezierer auf die Wand geklebt, und ich bin erstaunt, daß die Bilder all die Prozeduren, die sie durchmachen mußten, überstehen konnten.

Der Bauunternehmer wollte sie retten und die Abnahme ist gut gelungen. Wieder einmal ein Zeichen, welch guter Untergrund das Papier sein kann. Fresken hätten dies Herunternehmen nicht ausgehalten. Durch den langen Aufenthalt im Wirtshaus hat die Malerei einen gelb-bräunlichen Ton angenommen, der aber nicht unangenehm ist. Es sind Wandmalereien und dürften nur als solche wieder zu ihrem Rechte kommen. Als wandernde Staffeleibilder dürften sie nicht zu beurteilen sein.« — Die Bilder sind jetzt im Münchener Glaspalast.

Düsseldorf. Eine Gründung, ähnlich der des Elsässischen Kunsthauses in Straßburg, ist in Düsseldorf ins Leben gerufen worden. Die neue Vereinigung trägt den Namen: Die Friedfertigen. In ihren Ausstellungen können sich nur Düsseldorfer Künstler beteiligen.

Ferdinand Hodler hat die Freskobemalung von 33 Pfeilerfeldern des im Bau befindlichen monumentalen Gebäudes des Lebensmittelvereins in Zürich übernommen.

Der Landschaftsmaler Professor Eichfeld wurde zum Direktor der Großh. Gemäldegalerie in Mannheim ernannt. Er steht im 67. Lebensjahre und stammt aus Karlsruhe. Sein Hauptwerk ist das Bild »Märzsonne« in der Münchener Secessionsgalerie. G.

Dem Karlsruher Bildhauer Hermann Volz ist bei einem Preisausschreiben für ein Herzog-Ernst-Denkmal in Altenburg der erste Preis zuerkannt und die Ausführung des Denkmals übertragen worden.

Zum Präsidenten der K. Akademie der bildenden Künste in Berlin ist der Bildhauer Prof. L. Manzel ernannt worden. Manzel war bis jetzt Leiter einer Meisterklasse. G.-G.

Eine deutsch-böhmische Gemäldegalerie in Aussig hat der dortige Verein »Kunstpflege« beschlossen zu errichten, die vor allem Originale deutsch-böhmischer Künstler umfassen soll. Den Grundstock der Galerie bilden die bereits schon im Besitze der Stadtgemeinde befindlichen Kunstwerke.

Historisches Stadtmuseum München. — Gleichzeitig mit der Wiedereröffnung der neuen Serien-Ausstellung aus der Maillingersammlung wird die große Münzsammlung, welche der verlebte Rechtsanwalt August Bürkel testamentarisch der Stadt München für ihr Historisches Museum vermacht hat, dortselbst zur Ausstellung gelangen. Die Sammlung, welche über 10000 Stücke enthält, und zwar sowohl Münzen und Medaillen des Gesamthauses Wittelsbach, als solche des römisch-deutschen Reiches und anderer Länder, dann von Bistümern, Städten, fürstlichen und Privatpersonen usw., wird nicht bloß für den Numismatiker, sondern auch wohl für jeden Geschichtsfreund Interesse darbieten. Die Sammlung ist im Gebäude des Historischen Stadtmuseums (St. Jakobsplatz 1/II) jeden Sonntag, Dienstag und Donnerstag der allgemeinen Besichtigung bei freiem Eintritt zugänglich.

Juryfreie Kunstausstellungen München 1912—1913. Das Kgl. Bayer. Kultus-Ministerium hat in wohlwollender Weise dem Deutschen Künstler-Verband München E. V. die Palmenhäuser des Botanischen Gartens (dem Glaspalaste gegenüber) überlassen. Zunächst finden folgende Ausstellungen statt: September-Oktober: III. Juryfreie Kunstausstellung; November: Graphische Ausstellung; Dezember: Weihnachts-Ausstellung; Februar-April 1913: Kollektiv-Ausstellungen; Mai-Oktober 1913: IV. Große juryfreie Kunstausstellung. Ausstellungsbestimmungen ab Mitte Juni 1912 im Sekretariat, Kaufingerstraße 14/III, Aufg. I, erhältlich.

Bildhauer Heinz Schiestl, Würzburg, hat für die katholische Kirche in Saalfeld (Thüringen) einen romanischen Flügelaltar ausgeführt, der eine glückliche Anknüpfung an die Saalfelder Bildschnitzerschule des Valentin Lendenstreich (um 1500) darstellt. Professor Matthäus Schiestl, München, malt zurzeit die noch fehlenden zwei Altar-Flügelbilder. A. H.

Kunstverein München. — Bildhauer Karl Fuchs (München) stellte ein Grabdenkmal in Bronze für die Familie Kustermann-Guggemoos aus.

Lawrence Alma Tadema, 1836 in Holland geboren, aber ganz zum Engländer geworden, starb in Wiesbaden, wo er zur Kur weilte.

Der Wettbewerb für Innenplakate, den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin im Auftrage der Zeitschrift »Das Echo« erlassen hat, hat 470 Bewerber gefunden. Das Preisgericht hat den ersten Preis von 500 M. dem Kunstmaler Robert Harries, Berlin-Wilmersdorf, den zweiten Preis von 300 M. Fräulein Dore Corty in Dresden und den dritten Preis von 200 M. dem Maler P. A. Aravantinos in Berlin-Friedenau zuerkannt. Außerdem hat das Preisgericht noch 17 Entwürfe zu je 50 M. angekauft.

MAX TSCHOHL PLAKETTE
Widmung an Prof. Jos. Huber-Feldkirch

BÜCHERSCHAU

Der Reliquienschrein des heiligen Quirinus zu Neuß. Beschrieben von Stephan Beissel. Mit 30 Abbildungen. La Ruellesche Akzidenzdruckerei in Aachen.

Für die Reliquien des hl. Quirinus, die in dem alten Münster zu Neuß aufbewahrt werden, entwarf und fertigte der bekannte Goldschmied Bernhard Witte in Aachen im engen Anschluß an Goldschmiedearbeiten aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, besonders an die Formen der Schreine U. L. Frau in Aachen und der hl. Elisabeth in Marburg, einen kostbaren Schrein. Alle Mittel des Materials und der Technik, welche der Goldschmiedekunst zu Gebote stehen, sind aufgewendet worden, um eine den Vorbildern ebenbürtige Schöpfung hervorzubringen. Der gewiegte Fachkenner P. Stephan Beissel widmete dem Schrein eine prächtig illustrierte Publikation, die weiter ausgreift und überhaupt die hervorragendsten Arbeiten der namhaften Witteschen Werkstätte in Wort und Bild liebevoll behandelt.

Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Von Stephan Beissel S. J. Mit 228 Abbildungen. 8° (X und 518) Freiburg 1910, Herdersche Verlagshandlung. M. 12,—; geb. in Leinwand M. 14,50.

Mit dem vorliegenden Werke setzt St. Beissel seine »Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters« mit derselben Sorgfalt, Weitsichtigkeit und Vielseitigkeit fort, die die gesamte kunstwissenschaftliche Presse dem ersten Bande nachgerühmt hat. In den ersten Kapiteln findet die Erweiterung des Ave, des Rosenkranzes, der lauretanischen Litanei u. ä. eingehende Behandlung. Der Schwerpunkt der Untersuchung ist auf die bildliche Darstellung Mariens, ihrer Legende und ihrer Verehrung gelegt und hier entfaltet das Werk einen außerordentlichen Reichtum an Abbildungen, die den Text in trefflicher Weise unterstützen. Die eingehende Vertrautheit mit den theologischen und liturgischen Quellen bietet vielfach die Möglichkeit zu der völligen Ergründung oder zum mindesten besseren Deutung so mancher rätselhaften Darstellung; gerade für die Ikonographie wird deshalb Beissels Werk einen brauchbaren und verlässigen Helfer abgeben. Die Vielseitigkeit der trefflichen Arbeit läßt mit Sicherheit erwarten, daß sie nicht minder in den Kreisen der Kunsthistoriker und Künstler, als bei den Geistlichen und gebildeten Laien weiteste Verbreitung finden wird. — Zum Schlusse eine Anregung im Interesse der Ausgestaltung des dritten Bandes, der die Geschichte der marianischen Gnaden- und Wallfahrtorte behandeln wird. Das Verzeichnis der Lorettokapellen im 2. Bande, dessen Unvollständigkeit der Verfasser ausdrücklich betont, hätte m. E. unschwer wesentlich vergrößert werden können, wenn der Verfasser sich tüchtiger Beihilfen — nach territorialer Verteilung — versichert hätte. Eine derartige Unterstützung und Arbeitsteilung erscheint mir für den angekündigten dritten Band unerläßlich, namentlich mit Hinblick auf verschiedene Reihen typisch gleicher oder ähnlicher Gnadenbilder, Umwandlungen solcher von einem Typ in einen andern, Feststellung der Ur-Gnadenbilder, von denen Nachbildungen ausgegangen sind. Ich möchte nur kurz z. B. auf die Vesperbilder vom Seeoner Typus oder auf die Madonnen, die dem Salzburger Bischof Thiemo zugeschrieben werden, hinweisen. Eine möglichst sorgfältige Statistik der verschiedenen Typen von Gnadenbildern nach Material, Zeit usw. würde für die kunstgeschichtliche Klärung des Themas von geradezu unschätzbarem Vorteil sein; andererseits würde der Verzicht auf eine derartige Statistik einen um so bedauernswerteren Verlust bedeuten, als die Gelegenheit für solche Untersuchungen sich kaum mehr günstiger bieten dürfte, als gerade im Anschluß an das in den beiden Bänden gebotene

Material und aus der Feder eines mit der Materie so vertrauten Verfassers. In seinen Händen würden die aus den Einzelerhebungen sich ergebenden Resultate die entsprechende Einordnung und Verarbeitung zum Ganzen finden, wie sie der heutige Stand der Kunstwissenschaft und Ikonographie erfordert. H.

Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens. Herausgegeben von Hugo Grothe. Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig. Jährlich 4 Hefte, Preis pro Jahrgang M. 30.—. I. Jahrgang.

Diese splendid ausgestattete, gediegene Zeitschrift erscheint in Vierteljahrheften von mindestens je 6 Bogen. Jedes Heft enthält Abbildungen auf acht und mehr Tafeln und im Text. Die kunstgeschichtlichen Beiträge des 1. Jahrganges sind geeignet, das kunsthistorische Wissen zu bereichern und ein bisher wenig gekanntes Gebiet aufzuhellen. Aber auch jenen Lesern bieten sie Belehrung und Genuß, welche der Kunst in erster Linie ein kultur- und völkergeschichtliches Interesse entgegenbringen. Cornelius Gurlitt verbreitet sich über die Bauten Adrianopels. Josef Strzygowski schreibt über Kara-Amid, Philipp W. Schulz über die islamische Malerei, Nöldeke über Keramik von Raqqa, Rhages und Sultanabad. Daran reihen sich Besprechungen von Ausstellungen orientalischer Kunst. Spanische Fliesenkeramik behandelt Osthaus, den chinesischen Fächer M. v. Brandt, über Leonardo da Vinci und die chinesische Landschaftsmalerei verbreitet sich Oskar Münsterberg. Dr. R. Fhr. v. Lichtenberg beleuchtet die antiken Baustile des Orients vom Standpunkte des Rassencharakters. Über sarazenische Gläser berichtet Garrett Ch. Pier und über die Ehrenpforten in China P. A. Volpert. Eine längere Abhandlung widmet O. Münsterberg der Darstellung von Europäern in der japanischen Kunst.

Alfred Rethel. Des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Herausgegeben von Josef Ponten. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 17. Band.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. M. 9.—.

Rethel (1816—59) ist aus dem Kreise der sogen. Nazarener hervorgegangen und stand in engen Beziehungen zu Führern dieser Kunstrichtung, für welche der Verfasser des Textes vorliegender Publikation mehr Seitenhiebe als Anerkennung hat, wie er auch sonst für Katholisches gerade nicht schwärmt. Unsers Meisters angebornes starkes Talent neigte zur Darstellung des Heroischen und Bewegten und der Gang des Zeitgeschmackes führte ihn zum profanen Geschichtsbild, und hier übertraf er seine Zeitgenossen. Einige große Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Rathaus zu Aachen sichern ihm die Unsterblichkeit. Auch sein Zyklus des Karthagerzuges über die Alpen und mehr noch die erschütternden Totentanzbilder sind Schöpfungen von dauerndem Werte. — Die zahlreichen guten Abbildungen setzen den Leser instand, dem mit Liebe geschriebenen Text nachprüfend und genießend zu folgen. Aigner

Fra Angelico da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Herausgegeben von Dr. Frida Schottmüller, (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 18. Band.) Gebunden Mk. 9.—. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Dem mildesten und gottinnigsten aller christlichen Maler, einer echten Johannesnatur, setzt vorliegende Publikation ein in Wort und Bild würdiges Denkmal. Gern werden viele immer wieder nach diesem Buche greifen, um sich an dem abgeklärten Empfinden, dem Adel des künstlerischen Schauens des geistlichen Malers aus Fiesole zu erquicken. Dem wahren Kunstfreund ist Fra Angelico nicht ein bloßes kunsthistorisches Problem, sondern als Mensch und Künstler eine Persönlichkeit von höchstem Werte. Der bewährten Verfasserin obigen Buches gelang es, die Stellung des Meisters innerhalb der damaligen künstlerischen Strömungen so zu schildern, daß die wissenschaftlichen Darlegungen die Freude an seinem Lebenswerk nicht trüben, sondern steigern. Die ästhetischen und kunstgeschichtlichen Werturteile sind wohltuend ruhig und sachlich ausgesprochen und stützen sich auf eine gediegene Durchdringung des Stoffes. S. Staudhamer

Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Ganz. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. XX. Band der »Klassiker der Kunst«. Preis gebd. M. 9.—.

Als Porträtmaler zählt Holbein d. J. zu den Größten aller Zeiten. Er hält in den Bildnissen die äußere Erscheinung der Personen mit packender Treue und mit unübertroffener Genauigkeit des Details fest. Von malerischer Aufmachung, soweit sie nicht zur Person des Porträtierten unmittelbar gehört, sieht er fast immer ab und gerade dadurch erreicht er die starke Wirkung, die von seinen Porträts ausgeht. Die Bedeutung Holbeins für die deutsche Kunstgeschichte liegt aber keineswegs nur in den Bildnissen. Allbekannt ist seine ergreifende Madonna mit der Familie des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer, welche den Glanzpunkt des an Kunstschätzen reichen großherzoglichen Schlosses zu Darmstadt bildet. Hochberühmt, wenn auch nicht so populär, ist sein Totentanz. In den zahlreichen Kompositionen kirchlichen und profanen Inhalts hat er die Vorzüge der Kunst Italiens verwertet und auf deutschen Boden verpflanzt, ohne jemals in Nachahmung zu verfallen. Paul Ganz, Direktor der Baseler Kunstsammlung, hat das Ergebnis langjähriger und erfolgreicher Beschäftigung mit Holbein im XX. Band der verdienstvollen »Klassiker der Kunst« niedergelegt. Eine Fülle guter Abbildungen unterstützt den kurzen, gehaltreichen Text. Für den Leser würde es eine Annehmlichkeit und Zeitersparnis bedeuten, wenn im Text jeweils die Seitenzahl der einschlägigen Abbildungen eingeschaltet wäre. Die wertvollen Erläuterungen am Schluß des Bandes geben beim Studium der Abbildungen gute Aufschlüsse. Die erhaltenen Gemälde sind in die Sammlung lückenlos aufgenommen; die untergegangenen Monumentalmalereien sind nach alten Kopien und Stichen reproduziert. Des Künstlers graphische Arbeiten sollen in einem besonderen Bande veröffentlicht werden. S. Staudhamer

GEMÄLDE-GALERIE VON NEMES

Die städtische Kunsthalle in Düsseldorf hat einen hervorragenden, seltenen Gast auf längere Zeit aufgenommen. Die Oberlichtsäle im Obergeschoß der Kunsthalle, in denen sonst die städtische Gemäldegalerie untergebracht ist, sind ausgeräumt und werden neu hergerichtet, um der berühmten Gemäldegalerie des königlichen Rats Marcell von Nemes in Budapest ein würdiges Heim für ein halbes Jahr zu bieten. Die Ausstellung wurde in der ersten Hälfte des Juli eröffnet und soll bis zum Dezember dauern. Sie bedeutet ein hervorragendes Ereignis im Kunstleben der Stadt und wird auf die weitesten Kreise nicht nur der Bürgerschaft und Künstlerschaft, sondern auch auf die Kunstfreunde und Kunstkenner in nah und fern die größte Anziehungskraft ausüben. Herr von Nemes hat der Bitte der Stadt Düsseldorf und ihrer Künstlerschaft entsprochen und von seiner kostbaren Sammlung von Gemälden 121 Kunstwerke zu einer Ausstellung zu leihen sich bereit erklärt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

EIN MODERNER KIRCHTURM

Die Liebfrauenkirche in Hamm (Westfalen), bislang ein unbedeutender, wenig schöner Bau, ist durch eine Reihe von Anbauten sehr verbessert worden und hat vor allem einen sehr hübschen Turm erhalten, welcher technisch wie künstlerisch überaus interessant ist. Bekanntlich beginnt der Eisenbeton allmählich auch beim Kirchenbau die anderwärts schon länger errungene Vorzugsstellung einzunehmen. Bei Besprechung der neuen Kirchen in Wasserliesch (Architekt: P. Marx-Trier) und Nordhorn (Architekt: J. Keith-Hamburg-Eppendorf) wurde bereits [1]) auf die Billigkeit und Geschmeidigkeit dieses Materials hingewiesen. Während man sich zunächst damit begnügte, den Eisenbeton vor allem zu Gewölben zu verwenden, weil er bei geringem Gewicht und Seitenschub eine enorme Spannweite gestattet, ist man jetzt schon dazu übergegangen, ganze Kirchen — einschließlich der Plastiken — in Eisenbeton auszuführen, wie dies z. B. Th. Fischer-München bei der neuen Garnisonkirche in Ulm getan hat.

Die Liebfrauenkirche in Hamm dürfte wohl eins der ersten katholischen Gotteshäuser sein, bei welchen das ganze Tragwerk des Turmes in Eisenbeton gehalten ist, der Stein dagegen nur als Verkleidung dient. Da der Baugrund teilweise aus Fließsand besteht, mußte man darauf sehen, den Turm nicht nur möglichst leicht zu halten, sondern ihn auch gut zu fundieren. Statt der sonst beliebten Gründung auf Pfähle wählte man eine solche durch eine Eisenbetonplatte von 1 m Stärke. Auf ihr erheben sich zehn quadratische Eisenbetonsäulen durch sechs Stockwerke hindurch bis zu einer Höhe von 35 m. Verbunden sind sie lediglich durch die Geschoßdecken; nur unter der Glockenstube finden wir vier Streben. Dieses ungeheuere Gerippe, auf einem Rechteck von 11×6 m emporragend, wurde zunächst für sich allein völlig fertiggestellt und gewährte einen ganz eigenartigen, gespenstischen Anblick. Die Säulen wurden dann mit Westhofener Sandstein verkleidet, die Wände ausgefüllt und glatt verputzt. Aus der obersten Geschoßdecke ragten die Eisen etwa 80 cm hervor, so daß mit ihrer Hilfe der fast 18 m hohe hölzerne Helm verankert werden konnte. So bildet der Turm nicht nur eine feste Masse von großer Standfestigkeit und Feuersicherheit, sondern auch eine verhältnismäßig geringe Belastung des Baugrundes (1361 t gegenüber 3040 t, die ein entsprechender massiver Turm gewogen haben würde).

Künstlerisch wirkt der mächtige, breitgelagerte Turm sehr schön (vgl. Abb. nebenan), die emporstrebenden Rippen lassen die Konstruktion gut erkennen und bilden ein wirkungsvolles Widerspiel zu dem wuchtigen Gesamteindruck. So findet der Reisende, der im D-Zuge Köln-Berlin das westfälische Industriegebiet durchfliegt, zwischen den rauchenden Schloten für sein Auge einen freundlichen Ruhepunkt, der ihm zugleich verkündet, daß sein Weg von hier an wieder durch grüne, heitere Fluren führen wird.

Der Entwurf zu dem Neubau stammt von dem Architekten M. Jagielski, B. d. A., Hannover, dem wir bereits eine Reihe anderer katholischer Kirchen verdanken, so in Hannover (St. Josef), Wilhelmshaven, Künthe (Westf.) u. a. m.

Dortmund. Rechtsanwalt Dr. Bartmann

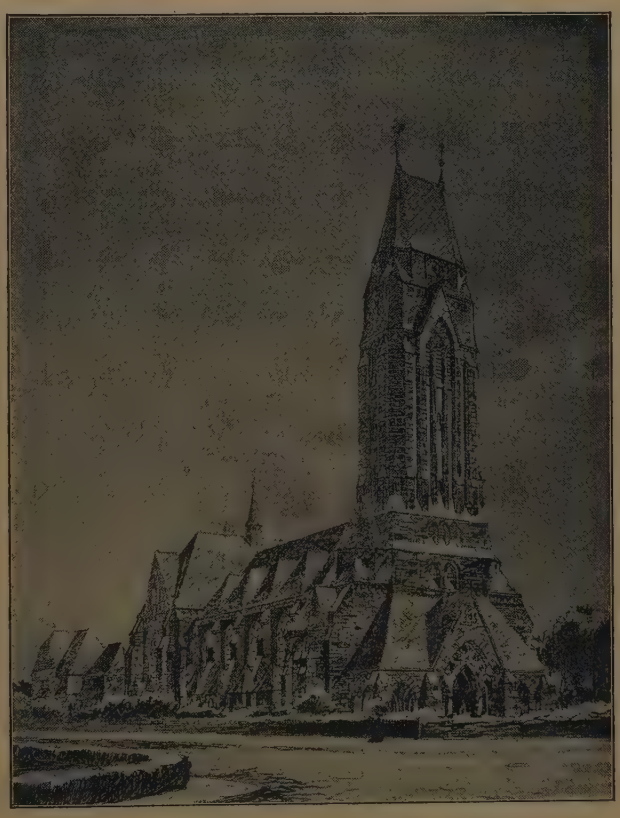
[1]) »Die christliche Kunst«, Juliheft 1911, Beilage S. 35 und Oktoberheft 1911, Beilage S. 1.

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1912

Von Oscar Gehrig

Der Wechsel, den die Münchener Secession dieses Jahr vom Frühling bis zum Sommer durchgemacht hat, ist zu vergleichen mit einem Baume, der anfänglich strotzt im Meere des Blütenschaumes, im Sommer aber nach Abschütteln vieler für ihn wertloser Blüten eine Auswahl alljährlich wiederkehrender Früchte langsam zur Reife bringt. Wir wundern uns nicht immer von neuem über einzelne der uns längst bekannten Früchte, sondern freuen uns höchstens über deren Masse und Saftigkeit — je nachdem eben die Gunst der Jahreszeit und der gesättigte Boden zuvor schon die Basis für ein gesundes Wachstum gelegt haben.

Auf Überraschungen braucht man sich in dieser Sommerausstellung nicht gefaßt zu machen; nimmt bei uns in Deutschland der eine oder andre Künstler in seinem Schaffen plötzlich eine seiner vorher gepflogenen Kunstweise und Auffassung konträre Richtung an, so wird man in den meisten Fällen nach nicht allzu langer Zeit gewahr, daß er in durchaus solider und konsequenter Weise das auszubauen versucht, was er in einigen stark prononcierten Musterbeispielen zuerst der Kunstwelt als Novum dargeboten hat. Seine eigene Note wird er bei aller Wandlung bei uns in Deutschland nie verlieren; denn jeder Bedeutende ist hierzulande auch ein ganz Eigener, mehr als heute in Frankreich; eine große Reihe solcher Persönlichkeiten sehen wir alljährlich in den Ausstellungen in fast regelmäßigem Turnus wiederkehren; so sind sie uns auch in der



DIE KATH. LIEBFRAUENKIRCHE IN HAMM (WESTF.)
VON M. JAGIELSKI (HANNOVER)

Secession fast alle wohlbekannt in Stoff, Auffassung und Ausdruck.

In Muße können wir die einzelnen Werke der Secession wieder genießen; nicht drängt mehr Überfülle; das ist das alte Gesicht der Ausstellung. Sehen wir uns das Ganze nach seinen Stoffgebieten an, so fallen uns beim Figurenbilde zunächst einmal die Werke Stucks auf; alte Motive in neuer Auflage und Färbung; auf gut Deutsch: Ausstellungsbilder; kein neuer Stuck, aber technisch sicherlich interessante Stücke. Bei Alb. von Keller ist das fast um kein Haar anders; seine mondäne Note ist pikant, wenn er im Stoff modern bleibt, während seine Verbindung von Altem mit Neuem (»Kassandra«) inhaltlich nicht überzeugt. Er ist die gegebene Parallele zu Habermann; da runden sich die Formen und wälzen sich über die Leinwand bei den »Barockornamenten in Fleisch«, wie ein geistreicher Kritiker einmal sagte. Die Farbe tut bei der Bewegung förmlich mit zum Zwecke der Vereinheitlichung des Bildes und schwimmt dabei ineinander, während sie bei Keller sich mehr in Schönheit uns absichtlich darbietet. Habermann hätte für seine Art kaum ein bezeichnenderes Bild ausstellen können, als seine »Tänzerin«.

In ganz Deutschland kann keiner besser das Fleisch malen als Lovis Corinth; da begibt er sich in die Gefahr, allzuleicht am Stofflichen hängen zu bleiben, wie dies bei seiner »Nacktheit« geschehen ist. Wer zu seiner Kunst gelangen will, muß es in vielen Fällen über Inhalt und Gegenstand hinweg tun; das ist dann manchmal recht dankbar und zeigt vielleicht auch, daß der Maler Corinth viel weniger mit Rubens zu tun hat als verschiedene Schreiber hin und wieder glauben. Ein malerisches Meisterstück ist der Teppich auf seinem Bilde in der Secession. Und Weißgerber; einer derer, die viel von Cézanne gelernt und verstanden haben, ohne sich in Äußerlichkeiten zu verlieren. Vergleicht man heuer seinen »Jeremias« mit dem vor zwei Jahren ausgestellten »Sebastian«, so wird man einen ziemlichen Fortschritt bei dem jungen Stürmer bemerken. Dort bedeutete die Wucht der Linie, die die stark betonte Farbe silhouettierte, noch mehr für das Bildgesicht als jetzt, wo uns der Ausdruck des Künstlerwillens inniger durch die vereinheitlichte Farbigkeit des Bildes in seinem Flächenaufbau und den sich rundenden Zusammenschluß der Silhouetten vermittelt wird. Selten wohl ist Klage und Jammer so klar und wirkungsvoll veranschaulicht worden; dieser »Jeremias« ist eine ausdrucksvolle Jammergestalt, der Jeremias der Bibel ist er nicht: dazu fehlt ihm die Größe und Würde. Die Glut südlicher Farben leuchtet aus Weißgerbers »Somalifrau«; hier freut ihn die Schönheit der einzelnen Farbe und die exotische Wirkung des Gegenständlichen; doch ist noch jede Einzelheit farbig dem Ganzen eingeordnet; von imponierender Ruhe ist der Aufbau, ohne langweiligen Einschlag, wie ihn einige Einzelfigurenbilder, bei denen die Künstler nicht vom Objekt der Gestaltung losgekommen sind, aufweisen; z. B. bei A. Maennchens »Ruhendes Mädchen«. Weißgerber in manchem verwandt ist C. Caspar, der in seinen Figurenbildern meist religiösen Inhaltes auf ganz modernen Bahnen wandelt, ohne fremde Kunsterscheinungen nachzuahmen oder zu übertreiben. In der Darstellung vermeidet er jede Nebensächlichkeit, prägnant führt er mit den schlichtesten Mitteln sein Thema durch und hat in seiner strengen Auffassung manche Züge gemein mit einer Kunst, wie sie das Trecento zeitigte. Ursprüngliche Kraft steckt in seiner »Judith«; Konzessionen macht Caspar keine; mit abgenützten ästhetischen Begriffen kann man da nicht operieren. Monumentales Streben beseelt die Figurenbilder A. Pellegrinis; bei der Erfüllung seiner Aufgabe bleibt er ganz in der Fläche, die er schmücken und nicht zerstören will. Erscheinungen wie er erstehen heute notgedrungen, um in klarer Weise darzutun, was die Ziele der monumentalen Malerei sind. Die das erfolgreich erkennen, sind brauchbar im Ringen um einen zeitentsprechenden Stil der Gegenwart und näheren Zukunft. Wohl eilen die Künstler der Zeit voraus; in einem weiteren Menschenalter wird man sie vielleicht würdigen und ihre Schöpfungen als notwendig gewordene Erscheinungsformen empfinden, wo sie heute noch mit knapper Not Möglichkeiten geboten bekommen, die künstlerische Sprache im Sinne ihres Zeitalters zu reden.

Eine qualitätvolle malerische Leistung ist Jos. Oppenheimers »Torero«, der ein wenig in die Nähe von Slevogt rückt; Hermann Gröber war in der Frühjahrsausstellung besser vertreten als diesmal, besonders mit seiner »Altbayrischen Bauernmagd«. Ein Dichter in Stoff und Farbe ist Jul. Diez in seinen Aquarellen. Er versteht das Märchen grade als solches anschaulich zu machen und läßt so in uns beim Betrachten keinen Zwiespalt durch die Verquickung von Schein und Wirklichkeit zurück. Das zeigt sein »Don Quijote« oder der »Sommernachtstraum«. Draufgänger in ihrer Art sind Vakatko mit seinen immer wiederkehrenden Pferde- und Menschenleibermassen; Josse Goossens in seiner eigenartigen Modellierung mit farbigen Flächen; für den Schilderer rauschenden Festtrubels — bei kleinem Format — ist charakteristisch der »Tanz ums goldene Kalb«; ferner Zeillinger in seiner Skizze »Diana«, wo eine lebendige Farbengebung zerrissene Silhouetten im Bilde nicht vermeidet, zuletzt noch die Gattin Corinths, Charlotte Berend, mit dem wildverworrenen Künstlerbildnis, das des Standesernstes und Humors nicht entbehrt. Dann zum geraden Gegenteil; Ilma Ewers Wunderwald hat eine Reihe Bilder geschickt, die zeichnerisch, technisch zum Erstaunlichsten gehören, was man sehen kann. Mit seltener Akribie sind in ihren chinesischen Tuschen alle Kleinheiten und Feinheiten durchgeführt; jeder Körper oder Gegenstand wird zum Ornament; bei aller Detaillierung verliert sie aber nicht den Sinn für Zusammenfassung, leichte Kolorierung verhilft ihr spielend zum Gesamteindruck. Doch wird sich beim Betrachten ihrer Bilder immer das technische Moment prätentiös uns entgegenstellen und den Genuß auf die Dauer etwas einschränken; ihr Figurenbild »Diana« scheint mir als Ganzes nicht so glücklich zu sein als z. B. ihre Tierdarstellungen. Ferd. Staegers Art geht ähnlich aufs schöne Detail ein, unerschöpfliche Darstellungsfreude kennzeichnet ihn, alles ist von zartem Hauch umgeben, kein Teil überschreit das andre. Trotzdem er hier als Maler mit Farbe große Bilder schafft, wird seine Art doch immer zeichnerisch bleiben und seine Farbigkeit Kolorierung sein.

(Schluß folgt.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wien. — Die Eröffnung der hiesigen Ausstellung für christliche Kunst wird am 7. September, vormittags 11 Uhr, erfolgen.

Wettbewerb. — Für die evangelische Andreas-Kirchen-Gemeinde zu Dresden soll eine Kirche nebst Pfarrhaus und Gemeindehaus errichtet werden. Zur Erlangung von Entwürfen wird für deutsche evangelische Architekten ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben. Entwürfe sind bis 30. November einzusenden. Näheres von der Kanzlei des Kirchenvorstandes: Dresden, Haydnstraße 25.

München. — Das Direktorium der Akademie der bildenden Künste hat anläßlich der Ausstellung von Schülerarbeiten am Ende des Schuldienstjahres folgende

Auszeichnungen verliehen: die Große Silberne Medaille in der Komponierklasse Feuerstein an Christoph Böhner aus Nürnberg für seinen Knaben »König David«, in der Komponierklasse Jank an Max Beringer aus Mindelheim und Wilhelm Thöny aus Gratz, beide für ihre Gesamtleistungen, in der Komponierklasse v. Stuck an P. Kalmann aus Ungarn und Paul Rosner aus Eibenstock (Württ.), in der Komponierklasse Zügel an Otto Dill aus Neustadt a. H., Walter Geißler aus Frauenstein, Nik. Mantu aus Rumänien und Claus Sperling aus Berlin, sämtlich für ihre Gesamtleistungen, in der Bildhauer-Komponierklasse Kurz an Hermann Bleeker aus Münster für seine Figur »Läufer«, in der Bildhauer-Komponierklasse Schmitt an Franz Gutermann aus Stehle a. R. für seine Gruppe »Bergleute«, Angelo Negretti aus Italien für seine »Mädchenfigur« und Franz Scheiber aus Umhausen in Tirol. Die Kleine Silberne Medaille erhielten in der Klasse Feuerstein Rudolf Schmalzl aus Falkenstein und Josef Wagenbrenner aus Estenfeld bei Würzburg, in der Klasse Kurz: Walter Bischoff aus Erlangen, Ludwig Eberle aus Grünbach im Allgäu und Arnold Rickert aus Freiburg i. B., in der Klasse Schmitt: Adolf Helfricht aus Celle für seine Figur »Jäger«, und Adolf Thorwart aus Würzburg für seine »Brunnenfigur«, in der Radierklasse Halm: Alfons Roth aus Zamdorf bei München und Anton Samz aus Böhmen; die Bronzene Medaille wurde verliehen in der Komponierklasse Jank an Erwin Heinrich aus Pforzheim, in der Malklasse Habermann an Franz Klemmer aus Brühl bei Köln und Pleißner aus Chemnitz, in der Malklasse Jank an Szent-Istvany, in der Naturzeichenklasse Becker-Gundahl an Alfons Miller aus München, in der Bildhauer-Komponierklasse Kurz an Eugen Henke aus Elberfeld, in der Klasse Schmitt an Karl Lösche aus Rudolstadt und in der Radierklasse Halm an Alfred Stumpf aus Schlegel und Eduard Winkler aus Nürnberg. Außerdem erhielten eine Anzahl Schüler noch Belobungen.

Heimatschutz-Ausstellung in Steyr. Vom 11. bis einschließlich 25. August l. J. findet in Steyr eine Ausstellung über Friedhofkunst, heimatliche Bauweise und im Anschluß an diese eine Bilderausstellung von Ansichten Alt-Steyrs und seiner malerischen Umgebung statt. Das Programm teilt sich in drei Hauptgruppen, deren erste alte Kupferstiche, Holzschnitte, Gemälde und Reliefs mit Ansichten der alten Eisenstadt — Steyr — und seiner nächsten Umgebung umschließen wird. Diese Gruppe wird auch Bilder von Häusern, Straßen und Plätzen zeigen, welche zum Teil ihr altertümliches Gepräge beibehielten. Die zweite Gruppe bildet die Bauberatung, in welcher Bilder, Entwürfe, Pläne und Modelle guter alter und neuer öffentlicher und privater Bauten und Gebäude, wie Land-, Miet-, Einfamilienhäuser, Arbeiterwohnungen und Schulen, ebenso Friedhofkapellen und Landkirchen gezeigt werden. Gegenbeispiele schlechter Bauart, Verstümmelungen von Häusern, Straßen und Plätzen werden zur Schau gestellt. Nicht minder belehrend wird die Umarbeitung von schlechten Plänen wirken. Die dritte und letzte Gruppe ist der Friedhofkunst gewidmet. In dieser soll mittels Bildern, Entwürfen, Plänen und Modellen von schönen alten und neuen Grabmälern in Stein, Schmiedeeisen und Holz gezeigt werden, wie selbe durch ihre Schlichtheit und Einfachheit neben christlichem Sinn und Pietät auch künstlerischen Wert vertreten.

Der Geh. Baurat Professor Paul Wallot ist am 12. August im Alter von 71 Jahren gestorben. Er ist der Erbauer des Reichstagsgebäudes und des Palais für den Reichstagspräsidenten in Berlin sowie des Gebäudes der sächsischen Ständekammer in Dresden.

Stipendienverleihung. Dem Bildhauer Gg. Wallisch wurde das bayerische Staatsstipendium von 2400 M. zu einer Studienreise nach Italien verliehen.

Josef Ehrismann, Schüler der Akademie, ist mit den Entwürfen und der Ausführung der neuen Glasfenster des Chors der neuen Magdalenenkirche in Straßburg betraut worden. Die Fenster der 1904 abgebrannten alten Magdalenenkirche waren für Kenner neben den berühmten Fenstern des Münsters eine Sehenswürdigkeit; sie stammten von dem altdeutschen Meister Wild, übertrafen aber dessen Fenster im Ulmer Dom an Reife und Farbenvollendung. Ehrismann hat im Elsaß bereits die Chorfenster der altehrwürdigen Benediktinerkirche in Altdorf geschaffen. Fulrad

Am 23. Juni erfolgte in Bernau i. Schw. die Einweihung der von Hans Thoma gestifteten Altarbilder Maria als Himmelskönigin und Taufe Christi unter großer Beteiligung. In Verbindung damit wurde ein Denkmal des anwesenden greisen Meisters in Form eines Granitfindlings enthüllt, von dem ein getreues Reliefbildnis Thomas, von Bildhauer W. Sauer-Karlsruhe geschaffen, sein Geburtshaus grüßt.

Karlsruhe. In der Orangerie war ein für die Kirche der ehemaligen Abtei St. Blasien bestimmtes Monumentalgemälde ausgestellt, das den Eintritt des Ritters Regimbert von Seldenbrunn ins Kloster und die Übergabe seiner Güter an dieses darstellt (945). Das Bild rührt von Professor W. Georgi her, der, wie bekannt, jüngst die Kuppel der Kirche ausgemalt hat, und wird seine auf große Linien und einen kräftigen Zweiklang von Gelb und Grün ausgehende Wirkung an seinem Platze nicht verfehlen. Dr. E. Vischer

Münster i. Westf. — Für den Dom zu Münster hat S. M. der Kaiser ein gemaltes Fenster (das große Westfenster) gestiftet. Mit dem Entwurf und der Ausführung ist der kgl. Professor C. de Bouché sen. in München betraut. Die überlebensgroße Darstellung zeigt Karl den Großen, der im Heerlager zu Paderborn 799 in Gegenwart des Papstes Leo III. den hl. Ludger empfängt. Die Farbenskizze, bei der viele Schwierigkeiten zu überwinden waren, hat das höchste Lob der einschlägigen kirchlichen und weltlichen Behörden gefunden.

Leipzig. — Unter der Führung des Deutschen Buchgewerbevereins findet im Jahre 1914 in der Zeit von Mai bis Oktober in Leipzig als dem buchgewerblichen Mittelpunkt Deutschlands eine Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik einschließlich Photographie statt, die zu Ehren des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig veranstaltet wird.

Kunstgewerbeschule der Stadt Köln. — Als Lehrer an der Kölner Kunstgewerbeschule wurde Robert Seuffert berufen, der sich durch seinen Kreuzweg und andere Werke rasch einen angesehenen Namen gemacht hat. — Das Wintersemester beginnt am 1. September; näheres darüber enthält der Inseratenteil.

Die hl. Notburga von dem feinsinnigen Münchener Maler Frische findet sich als Beilage unserer heutigen Nummer. Die hl. Dienstmagd von Eben (Tirol) ist in das landschaftliche Milieu gestellt, wo sie wirkte. Es ist eine ernst anmutige Stimmung, die das Gemälde beherrscht.

Plakat-Preisausschreiben. Für die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und

Graphik Leipzig 1914 soll ein Plakat beschafft werden, welches in geeigneter Weise auf die Ausstellung hinweist. Zur Erlangung von Entwürfen wird unter den deutschen Künstlern ein Wettbewerb ausgeschrieben, für welchen folgende Bedingungen aufgestellt sind: 1. Die Verteilung der Schrift auf dem Plakat bleibt dem Ermessen des Künstlers überlassen. Das Format soll 60 : 90 cm nicht übersteigen. Der Entwurf muß unbedingt den vollen Titel der Ausstellung mit Protektorat sowie die Ausstellungsdauer Mai—Oktober, enthalten, nach Möglichkeit auch noch den Zusatz: Veranstaltet aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der Königlichen Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig vom Deutschen Buchgewerbeverein. 2. Die Darstellung soll sich, falls überhaupt Farben gewählt werden, auf wenige, aber wirkungsvolle Farbentöne beschränken. Es ist beabsichtigt, das Plakat auch in verkleinertem Maßstabe als Siegelmarke usw. und für Zeitungsinserate zu verwenden. 3. Die Entwürfe sind mit einem Kennwort versehen unter Beifügung eines dasselbe Kennwort und die Adresse des Künstlers enthaltenden verschlossenen Briefumschlags bis zum 10. November 1912 an die Geschäftsstelle der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, Dolzstraße Nr. 1, einzusenden. 4. Für die besten Entwürfe sind Preise ausgesetzt. Der erste Preis beträgt 2000 M., der zweite Preis 1000 M., zwei weitere Preise zusammen 1000 M. Die Gesamtsumme von 4000 M. wird unter allen Umständen unter die vier Besten verteilt, auch dann, falls ein erster Preis nach Ansicht des Preisgerichts nicht verliehen werden könnte. Das Preisgericht besteht aus folgenden Herren: 1. Kunstmaler Thomas Theodor Heine, München; 2. Geheimer Hofrat Professor Dr. med. h. c. et. phil. Max Klinger, Leipzig; 3. Prof. L. Manzel, I. Vorsitzender der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft in Berlin; 4. Prof. Max Seliger, Direktor der Kgl. Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig; 5. Walter Tiemann, Prof. an der Kgl. Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig; 6. Dr. Ludwig Volkmann in Leipzig, Vorsitzender des Direktoriums der Ausstellung und 1. Vorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins; 7. Hofrat Horst Weber in Leipzig, Vorsitzender des Presse-Ausschusses der Ausstellung; 8. Prof. Emil Rudolf Weiß, Lehrer an der Kgl. Kunstgewerbeschule in Berlin. 5. Die preisgekrönten Entwürfe gehen mit allen Rechten in das Eigentum der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914 über. 6. Mit der Einsendung eines Entwurfes, gleichviel, ob er prämiiert wird oder nicht, erlangt die Ausstellungsleitung das Recht, den Entwurf öffentlich auszustellen. 7. Um die nicht ausgezeichneten Entwürfe, die 14 Tage nach Schluß der beabsichtigten Ausstellung nicht zurückgefordert sind, zurücksenden zu können, werden zur Ermittlung der Adresse des Verfassers die Umschläge, welche die Namen der betreffenden Verfasser enthalten, nach Ablauf dieser Frist geöffnet. 8. Jeder Künstler, der sich an dem Wettbewerb beteiligt, erklärt sich durch die Teilnahme mit den vorstehenden Bedingungen einverstanden. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Ausstellung in Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, Dolzstr. Nr. 1, von der auch Prospekte der Ausstellung kostenlos versandt werden.

Der christliche Kunstverein des Erzbistums Köln tritt ins 60. Jahr seines Bestehens ein. Laut Bericht über das vorige Jahr wurden dem Verein neuerdings viele Geschenke gemacht. Die dauernde Ausstellung neuer Kunstgegenstände im Diözesanmuseum wurde im Laufe des Jahres von 41 Künstlern beschickt. Von den zur Ausstellung gebrachten Kunstwerken wird der nach Zeichnung des Kölner Architekten Heinrich Renard von Iven und Sion ausgeführte Cäcilienaltar der Pfarrkirche in Niederzier ausführlich beschrieben.

Der 10. internationale Kongreß für Kunstgeschichte wird vom 16.—21. Oktober in Rom abgehalten. Die Sitzungen sollen in den Sälen des Palazzo Corsini stattfinden, wo auch verschiedene fachwissenschaftliche Ausstellungen (Photomechanische Nachbildungen, Zeitschriften, Werke, die nicht im Buchhandel zu finden sind, Papiere für Kunstblätter) eingerichtet werden. Anmeldungen sind zu richten an den Generalsekretär Roberto Papini, Palazzo Corsini, Via della Lungara 10, in Rom. Die Teilnehmerkarte berechtigt unter anderem zum Genuß von Fahrpreisermäßigungen auf den Staatseisenbahnen Italiens und zum freien Eintritt in die Sammlungen und Denkmäler während des Monats Oktober.

Straßburg. Bei dem Wettbewerb für die plastische Ausschmückung der Querschiffgiebel am Neubau der Magdalenenkirche erhielt den I. Preis für die Christusfigur Professor A. Marzolf, den II. Bildhauer Ernst Web (Straßburg), den III. Bildhauer Peter Heusch (Straßburg); für die Heiligenfigur erhielt den I. Preis Bildhauer Albert Schultz (Straßburg).

Joseph Faßnacht. — Bei der diesjährigen 6. Kunstausstellung in Klagenfurt erhielt der Bildhauer Joseph Faßnacht von München die Goldene Staatsmedaille verliehen.

Augsburg. — Am 10. August beging Stadtpfarrer Maximilian Hanrieder an St. Moritz dahier, ein feinsinniger Kenner und Kunstförderer, sein Goldenes Priesterjubiläum.

Ständige Ausstellung von Originalwerken christlicher Kunst in München, Karlstraße 6. — Gegenwärtig sind ausgestellt a) aus dem Gebiete der Bildhauerei: »St. Georg« von Georg Busch; »Jesus der Kinderfreund« von Franz Cleve; »St. Georg«, »St. Hubertus« und »Der Einsiedler«, Reliefs von Karl Fuchs; »Grablegung«, Relief von H. Geist; »Grabmal«, Relief von Joseph Jost; »Jesuskind mit Engeln«, Relief von Joseph Kopp; »Hausaltärchen« von F. J. Mayer; »St. Georg« von Roider; »St. Magdalena«, Relief von Fr. Scheiber: »Betendes Mädchen« und »St. Georg« von Franz Schildhorn; »Pietà« (Relief) und »Madonna« von Max Schmitt; »Weihnacht«, Relief von Freiin Tilly v. Waldenfels und »St. Johannes« von Georg Wallisch; b) aus dem Gebiete der Malerei: Ölgemälde: »Lesender Mönch« von Albrechtskirchinger; »Abendmahl« und »Pietà« von Emonds-Alt; »Hirtenmädchen« von Ansche Fuhrmann; »Herr lehre uns beten«, »Tu es Petrus« und »Sel. Margaretha Alacoque« von Ludwig Glötzle; »Christus in der Einsamkeit« von M. Grönvold; »St. Martin« von B. Otterpohl; »Das Bild des Herrn« von Caspar Schleibner; »Anbetung der Hirten« von Heinrich Told und »Madonna« von O. Völkel; Aquarelle: »Jesus und die Ehebrecherin« und »Verspottung Christi« von René Kuder; Pastelle: »Apostel« von Joseph Albrecht; »Betender Mönch« von Anna Barth; »Votivbild« von Daringer und »St. Magdalena« von Bonifaz Locher; Zeichnungen: »Apostel« von Jos. Albrecht und »Studienkopf« von A. Fiebiger; c) an kunstgewerblichen Gegenständen: »Madonna«, auf Holz gemalt, mit Elfenbeineinlagen und Kruzifix aus Elfenbein von G. Wölfel; ferner Kelche, Leuchter, Weihwasserkessel und Medaillen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Dapraio Art Library

Rebound 2-15 $2.50